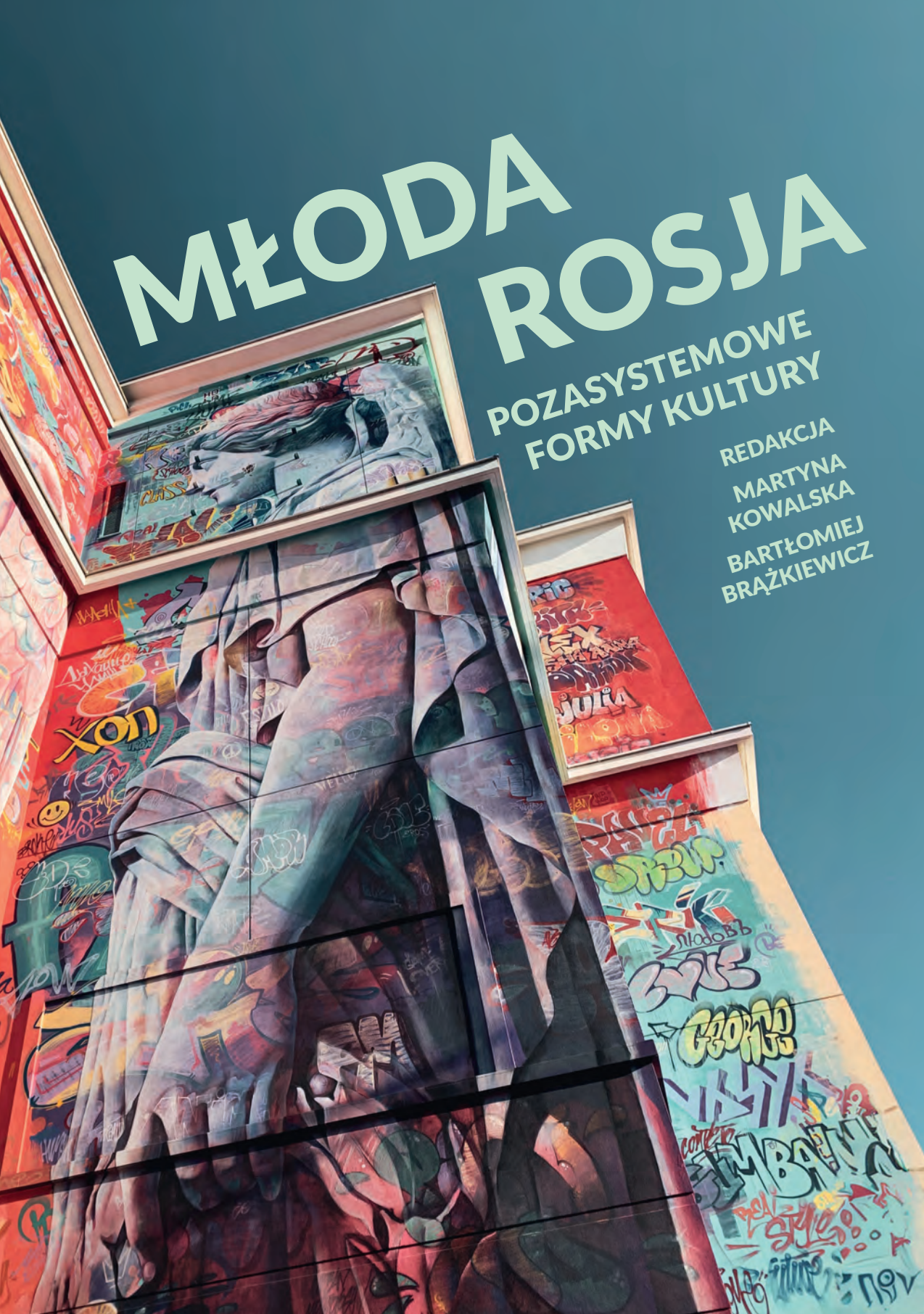


MŁODA ROSJA

POZASYSTEMOWE
FORMY KULTURY

REDAKCJA
MARTYNA
KOWALSKA
BARTŁOMIEJ
BRĄŻKIEWICZ



Młoda Rosja

Młoda Rosja



Pozasystemowe formy kultury



REDAKCJA:

MARTYNA KOWALSKA I BARTŁOMIEJ BRĄŻKIEWICZ



KRAKÓW 2024

Martyna Kowalska
Uniwersytet Jagielloński
 <https://orcid.org/0000-0002-2349-3050>
 martyna.z.kowalska@uj.edu.pl

Bartłomiej Brązkiewicz
Uniwersytet Jagielloński
 <https://orcid.org/0000-0003-2223-8151>
 bartlomiej.braskiewicz@uj.edu.pl

© Copyright by Wydział Studiów Międzynarodowych i Politycznych UJ and individual authors, 2024

RECENZENCI

dr hab. Monika Sidor, prof. KUL
dr hab. Andrzej Dudek, prof. UJ

OPRACOWANIE REDAKCYJNE

Kinga Grodzka

PROJEKT OKŁADKI

Marta Jaszczuk

ISBN 978-83-8368-020-0 (druk)
ISBN 978-83-8368-021-7 (PDF)
<https://doi.org/10.12797/9788383680217>

Na okładce wykorzystano fotografię moskiewskiego graffiti, fot. Senya Zhukavin (Unsplash.com)

Niniejsza publikacja została sfinansowana ze środków Priorytetowego Obszaru Badawczego (Heritage) w ramach Programu Strategicznego Inicjatywa Doskonałości w Uniwersytecie Jagiellońskim.
Nazwa projektu/nr: „Young Russia: Non-Sistem Forms of Culture”, H.1.5.2021.10(1)

WYDAWNICTWO KSIĘGARNIA AKADEMICKA

ul. św. Anny 6, 31-008 Kraków
tel.: 12 421-13-87; 12 431-27-43
e-mail: publishing@akademicka.pl
<https://akademicka.pl>

Spis treści

Wstęp	7
Wymiary niesystemowości w twórczości Siergieja Arno	13
Bartłomiej Brządkiewicz	
Мастерская Сокурова как школа своеволия в современном российском кинематографе: <i>Разжимая кулаки</i> Киры Коваленко	33
Olga Caspers	
(Не)изображаемое – эссе о поэзии и войне на основе двух поэм Марии Степановой	55
Florence Corrado	
Współczesna literatura zaangażowana jako narzędzie sprzeciwu (na materiale wybranej prozy rosyjskiej)	67
Martyna Kowalska	
Dramat doświadczeń modernizacyjnych, czyli historia Rosji w ujęciu Nikołaja Rozowa	81
Michał Kuryłowicz	
„Etyka horyzontalności”. Michaiła Ugarowa myślenie o (anty)teatrze	97
Marta Lechowska	
Феминистский протест в современном русском театре. Пьеса Ольги Шиляевой <i>28 дней</i>	111
Pascale Melani	
Молодая Россия: юмор как инструмент протеста	125
Sergey Troitskiy	
Shortparis – muzyczny neoekspresjonizm – między uniwersalnym sprzeciwem a zaangażowanym głosem protestu	151
Elżbieta Żak	
Noty o autorach	173
Indeks osobowy	177

Wstęp

Idea zgłębienia przejawów niesystemowości w kulturze rosyjskiej zrodziła się w gronie członków grupy badawczej „Młoda Rosja”, która z początkiem roku 2021 zawiązała się w Instytucie Rosji i Europy Wschodniej Uniwersytetu Jagiellońskiego (UJ), a wyrosła na gruncie „buntu wobec buntu”. Wchodzący w skład Młodej Rosji doktorzy (w porządku alfabetycznym: Bartłomiej Brządkiewicz, Martyna Kowalska, Michał Kuryłowicz, Marta Lechowska, Lidia Macheta, Agnieszka Malska-Lustig i Elżbieta Żak) uznali, że dominujące w oglądzie rosyjskiej kultury postrzeganie buntu li tylko przez pryzmat nacechowanych politycznie akcji protestacyjnych jest nad wyraz tendencyjne, a przede wszystkim wysoce wyimkowe. W rezultacie toczonych dyskusji wśród skupionych wokół „Młodej Rosji” badaczy uwidoczniło się wstępne przekonanie dotyczące nie tyle samej heterogeniczności buntu, ile jego sprzężenia z kategorią systemu. W dalszej kolejności dało się również skonstatować, że w Rosji wszelka krytyka (również ta konstruktywna) czy choćby próby poszukiwania alternatywy względem któregośkolwiek z dominujących nurtów, jakiegokolwiek symptomy ich kontestacji, manifestacja odrębności lub inności w szerokim rozumieniu, a nawet postawa zwyczajnie nonkonformistyczna mogą uchodzić za przejaw buntu. Te robocze ustalenia stały się asumptem do powołania międzynarodowej grupy badawczej, która w ramach pierwszej edycji konkursu POB Heritage z pozytywnym rezultatem złożyła wniosek o finansowanie projektu „Młoda Rosja: pozasystemowe formy kultury”.

Realizacja projektu odbywała się w kilku etapach i na wielu płaszczyznach teoretycznych. Uwzględniwszy stanowisko Marka Krajewskiego, według którego mówienie obecnie o kulturach alternatywnych (z uwagi na fakt, iż kultura dominująca – czy to w postaci głównego nurtu akademickiego, czy popkulturowego – zanikła) skłania do używania czasu przeszłego (Krajewski 2004), doszliśmy do wniosku, że teza ta nie przystaje do aktualnej rosyjskiej rzeczywistości kulturowej, co potwierdzają prace autorstwa innych, zarówno rosyjskich, europejskich, jak i amerykańskich badaczy kultury alternatywnej we współczesnej Rosji. Ilya Kalinin zauważa, że w rosyjskich systemach autorytarnych kultura przez wieki była jedyną sferą gwarantującą

Wstęp

niezależność (podobną funkcję pełni kultura w Rosji Putina, będąc namiastką politycznej sprawczości i obywatelskiej aktywności). Konstatacja Kalinina uzasadnia zastosowanie narzędzia znanego z badań nad kulturą i społeczeństwem ZSRR – opozycji „oficjalne vs nieoficjalne” (Kalinin 2018). Nieco odmienne stanowisko prezentują Wład Strukov i Sarah Hudspith, twierdząc, że posługiwanie się kategoriami wyrażonymi we wspomnianym rozróżnieniu stanowi narzędzie już tylko częściowo adekwatne, niepozwalające objaśnić wszystkich głosów protestu. Współczesne wyrazy sprzeciwu należałoby postrzegać zarówno jako rezultat działań na rzecz utrwalenia w społeczeństwie rosyjskim dominującego i jednolitego zarazem systemu wartości, jak i efekt obserwowanych równolegle procesów homogenizacji popkulturowej, których istotą jest spotkanie żywiołu kultury i wyrastających z neoliberalizmu trendów globalizacyjnych (Strukov, Hudspith 2019). Alexandar Mihailovic twierdzi zaś, że dzisiejszej kulturze rosyjskiej potrzeba „postironicznego” sprzeciwu – głosów, które w swej opozycyjności wyszłyby poza parodię, satyrę, *stiob*¹ i podobne warianty komizmu. Autor wysuwa oryginalną tezę, że protest we współczesnej kulturze rosyjskiej nie odwołuje się wprost do polityki, lecz proponuje jej (polityki) własną wersję, traktowaną jako funkcja estetyki i wyrazu (Mihailovic 2018). Z kolei Lena Jonson, przedmiotem swych badań czyniąc sztuki wizualne i teatr, wyszła z założenia, że bunt w sztuce poprzedza i przygotowuje zryw nowych sił społeczno-politycznych. Dla szwedzkiej badaczki kluczową kwestię stanowi relacja między fenomenami artystycznymi a następującymi po nich przemianami społecznymi, lecz pomija ona refleksję nad istotą protestu w kulturze (Jonson 2015). Na uwagę zasługuje jednak spożytkowane przez Jonson odwołanie do wprowadzonej przez Jacquesa Rancière’a opozycji „consensus vs dissensus”². Francuski filozof wzbogacił sferę społeczną o namysł

¹ *Stiob* (ros. *смѣл*) – naznaczony stylistycznie typ wypowiedzi polegający na publicznym wyrażeniu ironicznego bądź kąśliwego stosunku do niektórych osób, poglądów lub koncepcji, często w formie parodii i na granicy skandalu, mający na celu ośmieszenie komentowanego obiektu (Cherniak, Cherniak 2015, 162-163).

² Konsensus (*consensus*), jak go rozumie Rancière, jest definiowany przez „wyobrażenie właściwego” i wynikającą z niego dystrybucję miejsc tego, co właściwe, i tego, co niewłaściwe. To spontaniczna logika, leżąca u podstaw każdej hierarchii; samo wyobrażenie różnicy między tym, co właściwe, a tym, co niewłaściwe, służące do oddzielenia tego, co polityczne, od tego, co społeczne, sztuki od kultury, kultury od komercji; hierarchiczny podział, w którym każda wypowiedź podlega kategoryzacji ze względu na właściwe jej miejsce, działalność zaś przez wzgląd na odpowiadającą jej funkcję; polega na dopasowaniu sposobu działania (*poiesis*) do doświadczenia (*aisthesis*). Istotą konsensusu jest więc domniemana zbieżność między odczuwaniem a znaczeniem, między faktem a jego interpretacją, między wypowiedzią a jej istotnością, między stanem faktycznym a ustanowionym prawem itp.; to rzeczywista społeczna zgoda odnośnie do tego, że funkcjonujący układ społeczny jest jedynym właściwym i odzwierciedla to, co jest. Natomiast niezgoda (*dissensus*) jest istotą polityczności (procesów

o charakterze ontologicznym, rozumianym jako podstawa każdego działania społecznego lub artystycznego, co w wymiarze społecznym przekłada się na jasne rozeznanie tego, co racjonalne i rozsądne („distribution of sensible”).

Podczas prowadzonych cyklicznie spotkań wyklarował się też bliski spostrzeżeniom Tadeusza Palecznego pogląd, że mająca za sobą trudne dwudziestowieczne doświadczenie dostosowywania kultury do ideologicznych potrzeb państwa radzieckiego Rosja stanowi również i dzisiaj dogodne pole dla unifikacyjnych wysiłków inicjowanych przez państwo, skłonne wcielać w życie model pluralizmu monocentrycznego (Paleczny 2011). Działania władz, zmierzające do wytworzenia nowej, dominującej narracji historyczno-kulturowej z jednej strony trafiają na podatny grunt w społeczeństwie przyzwyczajonym do odgórnego inicjatywy, z drugiej budzą zrozumiały sprzeciw środowisk twórczych, niechętnych wobec jakichkolwiek prób homogenizacji kultury. Prócz tego za Mihailovicem zgodziliśmy się co do celowości namysłu nad uwzględniającymi kwestie estetyczne w dziedzinie teorii kultury, edukacji oraz sztuki formami sprzeciwu, za Jonson i Rancièrem dostrzegliśmy wagę pytań o ontologię kulturowych aktów sprzeciwu, a za Strukovem i Hudspith podzieliliśmy przekonanie o konieczności przekroczenia ograniczoności „postsowietologicznego” podejścia wyrażającego się w anachronicznej antytezie „oficjalne vs nieoficjalne”. Przyjaliśmy, że optymalnym narzędziem dla badań nad formami kontestacji we współczesnej kulturze rosyjskiej jest opozycja „systemowe vs pozasystemowe”, w której pojęcie „systemu” obejmuje zarówno „oficjalność”, jak i dominujące trendy popkultury. Zauważyliśmy przy tym, że choć postawa mniej lub bardziej radykalnie wyrażanej niechęci wobec przejawów kultury oficjalnej czy też nurtów kultury dominującej jest charakterystyczna dla młodego pokolenia, to w Rosji jednak, z uwagi na siłę i częstotliwość pojawiania się impulsów unifikacyjnych w kulturze, manifestacja sprzeciwu wykracza poza ściśle wyznaczone kategorie wiekowe i obejmuje: alternatywę, bunt, kontestację, protest, bluźnierstwo czy alienację. Dzięki temu udało się zarysować relatywnie spójną koncepcję obejmującą interdyscyplinarne spojrzenie na zjawiska zachodzące w kontrze zarówno do kultury dominującej, jak i procesów homogenizacji popkulturowej w Rosji.

politycznych). Mamy z nią do czynienia wtedy, kiedy pewne działanie kwestionuje funkcjonujący porządek społeczny, jest jego zakłóceniem, ujawniającym przygodność warunkujących go fundamentów, tj. eksponuje rozdzźwięk między *poiesis* a *aisthesis*. U podstaw tych praktyk leży logika materialistyczna i antyesencjalistyczna. Rancière twierdzi, że polityka nie polega na instytucjonalnym tworzeniu sprawiedliwych układów społecznych, a raczej na podważaniu hierarchicznego (tj. nierównościowego) porządku i kieruje się zasadą: „A” zawsze polega na zacieraniu granic między „A” i „nie-A”. Polityka jest zatem działalnością polegającą na zacieraniu granic między tym, co uważa się za polityczne, a tym, co uważa się za właściwe domenie życia społecznego czy prywatnego (Rancière 2010).

Wstęp

Napaść Rosji na Ukrainę w lutym 2022 r. pociągnęła za sobą konieczność zawieszenia prac nad projektem – po niespełna trzech miesiącach od ich rozpoczęcia. Wojna, wobec której nikt nie pozostał obojętny, w gronie członków „Młodej Rosji” wzbudziła jednoznaczny sprzeciw i potępienie działań Kremla. W obliczu trwającej agresji zbrojnej pewne było, że dotychczasowe podejście badawcze, a z nim sposób myślenia o systemie i działaniach pozasystemowych na gruncie kultury rosyjskiej wymagają przededefiniowania i przewartościowania. Polaryzacja społeczeństwa rosyjskiego, w tym środowisk twórczych, oraz zaostrzenie autorytarnej formy władzy: pacyfikacja wszelkich form protestu, ograniczenie wolności słowa, zamykanie niezależnych ośrodków opiniotwórczych, nowe ustawodawstwo itp. wpłynęły na modyfikację pierwotnych założeń projektowych i wymusiły konieczność ustosunkowania się do nowej sytuacji geopolitycznej. Nie bez trudu podjęta decyzja o wznowieniu prac nad projektem w październiku 2022 r., a wraz z nią zmiany personalne w międzynarodowej grupie badawczej pozwoliły na wieloaspektowy i interdyscyplinarny wgląd w kulturowe formy wyrażania sprzeciwu wobec systemu. Finalnie, w zmierzających do opublikowania niniejszego tomu pracach udział wzięli badacze reprezentujący ośrodki naukowe z Estonii, Francji, Niemiec i Polski. Zakres poddawanych analizom treści objął wyłącznie najnowsze tematy kultury rosyjskiej, aczkolwiek niektóre z nich – poprzez wyeksponowanie kulturowej różnorodności oraz krytyczne podejście do dziedzictwa kulturowego i historii – poruszają kwestie związane z reinterpretacją dziedzictwa przeszłości. Tym sposobem artykuły-rozdziały składające się na prezentowaną monografię, choć nie odwołują się wprost do trwającej wojny w Ukrainie, powstały jako wyraz refleksji nad postawami antysystemowymi w odniesieniu do aktualnej sytuacji w Rosji.

Poszczególne teksty zostały uszeregowane alfabetycznie (według nazwisk autorów), tworząc niespodziewanie całkiem logiczną sekwencję. Tom otwiera artykuł Bartłomieja Brązkiewicza (Uniwersytet Jagielloński) na temat form kontestacji w twórczości petersburskiego prozaika Siergieja Arno. Antysystemowość, jako cecha wyróżniająca pisarstwo Arno i jego postawę wobec otaczającej rzeczywistości, ma swoje korzenie w radzieckiej kontrkulturze, w której pisarz aktywnie partycypował. Literackiej analizie wybranych utworów Arno dopełnia pogłębiona refleksja na temat równowagi systemowej w kulturze ze szczególnym uwzględnieniem rosyjskich uwarunkowań społecznych i politycznych. Kolejny artykuł autorstwa Olgi Caspers (Uniwersytet Humboldtów w Berlinie) porusza temat twórczości Kiry Kowalenko, młodej rosyjskiej reżyserki, uczennicy Aleksandra Sokurowa. Rozważania Caspers zostały wzbogacone o dodatkowe informacje na temat analogicznych przejawów opozycyjnej postawy tzw. *svoevolija* (своеволие), zauważalnych również u innych młodych twórców filmowych (Kantemira Bałagowa i Maliki Musajewej). W tekście zwrócono szczególną uwagę na potencjał kina w kontekście współczesnych wydarzeń

politycznych, ukryte sposoby wpływania na opinię publiczną oraz strategie i formy autoprezentacji nowego pokolenia filmowców. Florence Corrado (Uniwersytet w Bordeaux) skupiła uwagę na dwóch poematach Marii Stiepanowej, podkreślając istotę pracy autorki nad słowem poetyckim. Francuska badaczka przedstawia zjawiska i fakty kulturowe, które można uznać za swoiste znaki służące poetce za inspirację. Ta wnikliwa analiza utworów dowodzi, że poezja może zarówno odzwierciedlać zniszczenie języka jako systemu w wyniku wojny, jak i proponować nowe uporządkowanie języka poetyckiego, które obala ustalony system i otwiera przestrzeń wolności. Z kolei Martyna Kowalska (Uniwersytet Jagielloński) przedstawiła formy zaangażowania najnowszej literatury rosyjskiej na przykładzie utworów Kati Czistiakowej i Kristiny Gepting. Autorka przekonuje, że obecnie literatura zaangażowana tematyzuje napięcia i konflikty społeczne, a także wskazuje drogę do zrozumienia tematów tabu, kwestii przemilczanych czy wymazywanych – wedle wytycznych polityki historycznej – z pamięci kulturowej. Ten rodzaj tekstów literackich jest niewygodny dla systemu, bowiem otwiera dyskusje, zmusza do zadawania pytań, wpływa na podjęcie działań prowadzących do zmiany. Michał Kuryłowicz (Uniwersytet Jagielloński) zaprezentował koncepcję nowosybirskiego historyka Nikołaja Rozowa, która w zamyśle miała stanowić quasi-opozycyjną reakcję na zakusy władz do wprowadzenia jednolitego podręcznika historii Rosji. Autor artykułu wychodzi z założenia, że koncepcja Rozowa to forma opozycyjnego dialogu z hegemonem. Pozasystemowa interpretacja historii paradoksalnie prowadzi do powstania „trzeciej drogi interpretacji”, która nie powielając oficjalnej, systemowej narracji propagandowo-historycznej, sama okazuje się systemem. Paradygmat horyzontalności w koncepcji reżysera i teoretyka teatru Michaiła Ugarowa stał się przedmiotem refleksji Marty Lechowskiej (Uniwersytet Jagielloński). Badaczka, analizując wizję twórcy niezależnego Teatru.doc, objaśnia postrzeganie optyki horyzontalnej przez pryzmat autonomiczności, odmowy kategoryzowania i moralizatorstwa. W proponowanym ujęciu stojąca w opozycji do horyzontalności wertykalność może być uznana za synonim systemowości, rozumianej jako dominujący porządek wartości. Do tematu Teatru.doc odnosi się także w swoim tekście Pascale Melani (Uniwersytet w Bordeaux). Autorka analizuje problematykę feministycznego protestu na przykładzie sztuki Olgi Szilijajewej *28 dni*, uwypuklając znaczenie artystycznej wizji dramatopisarki na gruncie przełamywania tematów społecznego tabu. Siergiej Troicki (Estońskie Muzeum Literatury) przeanalizował kwestię humoru jako narzędzia protestu politycznego. W artykule przedstawiono sposoby oddziaływania humoru na system w sytuacji „zamrożenia” kultury na przykładzie działalności protestacyjnej w Rosji ostatniej dekady. Szczegółowo wyjaśniono także teoretyczne podstawy badań nad humorem, który w warunkach kulturowej stagnacji realizuje potencjał krytyczny i staje się narzędziem sprzeciwu wobec rzeczywistości. Elżbieta Żak (Uniwersytet Jagielloński) w artykule zamykającym

WSTĘP

niniejszą monografię zaprezentowała twórczość i obszary działalności grupy muzycznej Shortparis z Petersburga. Autorka zwraca uwagę na niekonwencjonalny styl zespołu, noszący znamiona „postironiczności”, będącej manifestacją potrzeby szczerości i autentyzmu. Badaczka przekonuje, że kreacja artystyczna grupy jest głosem protestu czerpiącym z rosyjskiej tradycji tworzenia wbrew oficjalnie obowiązującym dominantom.

Teksty wymienionych wyżej dziewięciorga badaczy unaoczniają zarówno szerokie spektrum alternatywnej kultury współczesnej Rosji, jak i różnice w pojmowaniu „systemowości”. Prócz tego wynika z nich, że stałą dominantą najrozmaitszych form wyrazu kultury alternatywnej jest nie tyle krytyczne odniesienie do budzących dezaprobatę atrybutów kultury dominującej, ile opozycja względem systemu, rozumianego jako wszechobecna w kulturze rosyjskiej kategoria pojęciowa, określająca niemal każdą zorganizowaną strukturę.

W imieniu Autorów niniejszej monografii Redaktorzy tomu składają serdeczne wyrazy wdzięczności Szanownym Recenzentom – Pani dr hab. Monice Sidor, prof. KUL, oraz Panu dr hab. Andrzejowi Dudkowi, prof. UJ – za niezwykle cenne uwagi i systematyzujące komentarze.

Grupa badawcza „Młoda Rosja”

Bibliografia

- Cherniak, Valentina. Cherniak, Mariia. 2015. *Massovaia literatura v poniatiiakh i terminakh. Uchebnyi slovar'-spravochnik*. Moskva: Flinta [Черняк, Валентина. Черняк, Мария. 2015. *Массовая литература в понятиях и терминах. Учебный словарь-справочник*. Москва: Флинта].
- Jonson, Lena. 2015. *Art and Protest in Putin's Russia*. London–New York: Routledge Taylor & Francis Group.
- Kalinin, Ilya. 2018. “Why »Two Russias« are less than »United Russia«. Cultural distinctions and political similarities: dialectics of the defeat”. W: *Cultural Forms of Protest in Russia*. Ed. by Birgit Beumers et al., 48-67. London: Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781315665610-4>.
- Krajewski, Marek. 2004. „Kultury alternatywne i konsumpcja”. *Kultura Współczesna. Teoria. Interpretacje. Krytyka*, nr 3(41): 26-42.
- Mihailovic, Alexandar. 2018. *The Mitki and Art of Postmodern Protest in Russia*. Madison, Wisconsin: The University of Wisconsin Press.
- Palczyński, Tadeusz. 2011. „Modele pluralizmu kulturowego w procesach globalizacji”. W: *Nacjonalizm, etniczność i wielokulturowość na Bliskim i Dalekim Wschodzie*. Red. Adam Jelonek, 37-44. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Rancière, Jacques. 2010. *Dissensus: On politics and aesthetics*. Ed. and transl. by Steven Corcoran. 2010. London–New York, NY: Continuum.
- Strukov, Vlad. Hudspith, Sarah. 2019. *Russian Culture in the Age of Globalization*. London: Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781315626628>.

Wymiary niesystemowości w twórczości Siergieja Arno

Bartłomiej Brząkiewicz 

Abstract

Non-System Dimensions in Sergey Arno's Works

Out of many definitions for culture, the 'broad' one provided by Alfred L. Kroeber and Clyde Kluckhohn seems most closely associated with the concept of 'system.' Culture, like any 'system' of social order, involves various attitudes towards itself: affirmative, non-affirmative or indifferent. The first of them will be of 'system' nature, while the other two can be described as 'non-system.' As Anthony Giddens has noted, culture cannot be separated from society, therefore any form of social activity is based on either 'system' or 'non-system' foundations. The same applies to literature within a particular cultural system. Especially in Russian tradition writers were expected to reflect in their works their 'system' or 'non-system' perspective. Sergey Arno is a contemporary Russian author whose works display some 'non-system' dimensions. Exposing them is therefore quite revealing because much of his prose contains autobiographical and self-referential motifs. From the incorporation of biographical elements into a narrative through the very form and style of his writing up to some ideological manifestations directly accessible through the text, Arno can be deemed a 'non-system' author whose books serve as an alternative to both the official and dominant cultural trends.

Keywords: Sergey Arno, contemporary Russian literature, Petersburg prose, non-system literature, contemporary Russian culture

Niesystemowość w systemie kultury

W pojęciu kultura zawiera się ogromny ładunek semantyczny, rozmaicie ekspozowany w całym spektrum humanistyki i nauk społecznych. W opublikowanej jeszcze w połowie ubiegłego wieku rozprawie Alfred L. Kroeber i Clyde Kluckhohn przeprowadzili klasyfikację 164 definicji i koncepcji kultury, wyróżniając 6 zasadniczych ich kategorii: opisowo-enumeratywne, historyczne, normatywne, psychologiczne,

strukturalne i genetyczne (Kroeber, Kluckhohn 1952, 41-69). Niejednoznaczność i wieloaspektowość analizowanego terminu w kontekście zarówno przyjmowanej perspektywy badawczej, jak i strategii metodologicznej przywiodła amerykańskich antropologów do słusznego wniosku, że definitywne rozstrzygnięcie problemu pojęciowego, przed jakim staje każdy badacz kultury, jest niemożliwe, toteż zaproponowali oni własną, wieloaspektową i konceptualnie szeroką definicję:

Culture consists of patterns, explicit and implicit, of and for behaviour acquired and transmitted by symbols, constituting the distinctive achievements of human groups, including their embodiments in artefacts; the essential core of culture consists of traditional (i.e. historically derived and selected) ideas and especially their attached values; culture systems may, on the one hand, be considered as products of action, and on the other as conditioning elements of further action (Kroeber, Kluckhohn 1952, 181).

Wynika z niej, że kulturę można rozpatrywać jako system wzorów, akumulujący i odzwierciedlający doświadczenia pokoleń w języku (słowach), pojęciach, wartościach lub ogólnie – dowolnych przedstawieniach rzeczywistości, składających się na otaczający człowieka świat. Podobne podejście otwiera perspektywę co najmniej dwojakiej postawy wobec zastanego systemu, bądź to jako pożądanego, akceptowalnego, a w związku z tym wartego naśladowania, bądź też przeciwnie – jako krępującego, toteż w całości lub częściowo kwestionowanego; prawdopodobne jest też stanowisko indyferentne – ani jednoznacznie afirmatywne, ani zdecydowanie negatywne. Spośród tych trzech orientacji pierwszą określić można jako systemową, dwie pozostałe zaś cechować będzie niesystemowość.

Jeżeli skoncentrujemy się na tym aspekcie kultury, uzasadnione będzie odwołanie do teorii strukturacji Anthony'ego Giddensa (Giddens 2003a). Brytyjski uczony zauważył, że kultura obejmuje wyznawane przez członków określonej grupy społecznej wartości oraz normy, których przestrzegają, jak i materialne twory ich działalności (Giddens 1999, 43). Wartości to stanowiące stały punkt odniesienia abstrakcyjne ideały, normy zaś obejmują zakazy i nakazy, określając zasady, według których przedstawiciele danej społeczności powinni postępować. Dlatego w ujęciu socjologicznym pojęcie kultury obejmuje nie tylko wszelką działalność twórczą – artystyczną czy literacką, z którą kulturę często się utożsamia w jej potocznym rozumieniu jako kulturę wysoką, elitarną – ale całościowy sposób życia członków społeczeństwa (Giddens 1999, 44). Dlatego, zdaniem Giddensa, pojęcia kultura nie sposób oddzielić od pojęcia społeczeństwo, są one ze sobą bezwarunkowo skorelowane: kultura ma związek ze sposobem życia członków danej społeczności, ich nawyków i zwyczajów, a także wytwarzanych przez nich dóbr materialnych; społeczeństwo to usystematyzowane relacje spajające jednostki w obrębie wspólnej kultury (Giddens 1999, 44), co współbrzmi z twierdzeniem Ralpa Lintona, który już w 1945 r. pisał,

że: „Dzisiaj staje się widoczne, że zespolenie pomiędzy jednostką, społeczeństwem i kulturą jest tak ściśle a interakcje tak ciągle, że badacz, który chciałby zajmować się jednym z tych zagadnień, nie uwzględniając pozostałych, wkrótce musiałby znaleźć się w ślepej uliczce” (Linton 2000, 17). Kultura nie może zaistnieć bez społeczeństwa, ale też żadne społeczeństwo nie może istnieć bez kultury. Ponieważ więc kultura nie jest pojęciem abstrakcyjnym, bo nie istnieje poza społeczeństwem, jest nieustannie tworzona i odtwarzana, dlatego – według Giddensa – należy ją rozpatrywać jako system (Giddens 1999, 44). Pojęcie, którego uczonego używa niezwykle rzadko, ale zamiennie z terminem struktura, szczególnie w centralnym dla wspomnianej koncepcji zestawieniu „culture as structure” (Scott 2007, 83-84). Giddens definiuje tym samym kulturę jako „przekazywany społecznie produkt ludzkiej działalności” i wyjaśnia, że „można powiedzieć, że coś istnieje tylko wtedy, gdy jest zinstytucjonalizowane” (Giddens 1999, 44). Socjolog twierdzi dalej, że istnieją dwa osobne systemy kulturowe: system indywidualny i system społeczny. Innymi słowy, ludzie z jednej strony uczą się, przyjmują określone wartości i postawy na podstawie interakcji z innymi ludźmi, ale też przyjmują wartości właściwe całemu społeczeństwu. Zdaniem Giddensa w wymiarze indywidualnym jednostka nabywa wartości, tworząc relacje rodzinne oraz poprzez kontakty z innymi osobami, szczególnie ważnymi, odgrywającymi role kształtujące. W równym jednak stopniu wartości są wpajane jednostkom i przekazywane społecznie poprzez różnorakie instytucje – przykładowo: religijne, edukacyjne, polityczne – przy czym każde środowisko instytucjonalne dysponuje odrębnym zestawem wartości. Dodatkowo Giddens nie uważa, by ludzie mogli masowo przeistaczać się w „kulturowe zombie” bezmyślnie naśladujące wszelkie wzory dominującego nurtu kultury albo bezkrytycznie przestrzegać wszystkich bez wyjątku norm społecznych – doświadczenie pokazuje, że większość osób tego nie czyni, a przynajmniej nie w pełni. Nie dlatego, że dany wzór czy norma są złe lub dobre, moralne lub niemoralne, ale ze względu na heterogeniczność samej kultury i brak wszechobejmującego systemu aksjologicznego (Giddens 1999, 44).

W ujęciu globalnym współczesność domaga się takiego spojrzenia na społeczeństwo, gdzie w większości należałoby je utożsamiać z dowolnym państwem narodowym, które w połączeniu z innymi państwami narodowymi stanowi jeden światowy system (Giddens 1993, 59). Jednak można jeszcze wyróżnić poziom regionalny, który jako system mniej lub bardziej integralny cechują wyraźnie zaznaczone granice oraz stosunkowo jednorodna tożsamość kulturowa. O systemowym charakterze poziomu regionalnego w znacznej mierze decydują działania administracji państwowej, zmierzające do nadania mu możliwie zunifikowanej formy (Giddens 1993, 66). Co więcej, formy regionalnego zróżnicowania i stosunki społeczno-kulturowe, które urozmaicają poszczególne społeczeństwa od wewnątrz, nie ograniczają się do terytorium jednego kraju, ponieważ proces wewnętrznej regionalizacji ma tendencję do

przenikania poza granice państwowe (Giddens 2003a, 25). W jednym z wywiadów udzielonych czasopismu „Otechestvennye zapiski” Giddens zauważył, że istnieje wyraźny związek między globalizacją a demokracją – popularyzacja stylu życia najbardziej rozwiniętych krajów świata (szczególnie w sferze ekonomii, kultury i nowych technologii) przekłada się na upowszechnienie wzorców demokratycznych w niemal wszystkich częściach globu. Przyjmując nawet najwęższą definicję demokracji, jako rządów większości, trzeba stwierdzić, że liczba państw demokratycznych na świecie zwiększyła się czterokrotnie względem stanu z początku lat 70. XX w., ale jeśli chcieć brać pod uwagę kryteria ściślejsze, jak pluralizm polityczny, wolność poglądów, wolność słowa, wolność prasy, przestrzeganie praw człowieka czy równość wobec prawa, to Rosję trudno uznać za państwo demokratyczne – prędkiej zmierzające do samoizolacji, którego model oficjalnej tożsamości kulturowej znacznie odbiega od rzeczywistości, w jakiej funkcjonuje rosyjskie społeczeństwo (np. dążenie do zacieśniania współpracy gospodarczej i pogłębiania wymiany kulturalnej z Zachodem, a nie odwrotnie) (Giddens 2003b).

Teoretycznie rzecz ujmując, rosyjską kulturę można rozpatrywać jako system zamknięty, przynoszący korzyści głównie klasie politycznej. Wypada przy tym zaznaczyć, że przypisywanie samemu pojęciu system wyłącznie negatywnie wartościujących konotacji jest nieuzasadnione – nie każdy system jest patogeniczny. Co ważniejsze, w wymiarze praktycznym każdy system, albo wystawiony na działanie innego systemu, albo niespotykający się z uznaniem czy nieznajdujący poparcia w przejawach twórczej aktywności człowieka, powoli wytraca energię, otwiera się, gubi część swojej systemowości. Biorąc pod uwagę, że wszelkie nie-/anty-cechuje przeciwstawność, alternatywność, w końcu też – reaktywność, to znaczy zdefiniowanie ich wymaga odniesienia do czegoś, trzeba stwierdzić, że gdyby nie było systemu, nie mogłyby zaistnieć żadne orientacje mu przeciwstawne.

Postrzegając kulturę w taki sposób, można wyróżnić w niej elementy substancjalne i funkcjonalne. Za substancjalne uznać należy wartości (gospodarcze, polityczne, filozoficzne, kulturowe, edukacyjne) oraz normy (moralne, etyczne, obyczajowe, obrzędowe) i instytucje (uniwersytety, biblioteki, kina, teatry, muzea). Do elementów funkcjonalnych zalicza się rozwój, twórczość, rozpowszechnianie i konsumpcję dóbr kultury. W kontekście funkcjonalności elementów kultury warto zwrócić uwagę na wyrażaną przez Alfreda Reginalda Radcliffe-Browna koncepcję dotyczącą istoty systemu społecznego. Na potrzebę prowadzonych analiz Radcliffe-Brown wprowadził kategorię tzw. równowagi systemowej wraz z zapożyczonymi z mitologii greckiej pojęciami eunomii (równowaga, porządek) i dysnomii (brak równowagi, chaos). Zdaniem współtwórcy brytyjskiego funkcjonalizmu systemy społeczne zasadniczo wykazują tendencje eunomiczne. W warunkach zaistniałej dysnomii dążenie do stanu eunomii realizuje się poprzez zmiany zachodzące w obszarze

poszczególnych elementów systemu (Radcliffe-Brown 1952, 182-183). Zmiany te, określane mianem adaptacji, Radcliffe-Brown usystematyzował w kilka kategorii, miejsce szczególne wydzielając dla typu adaptacji kulturowej, wyrażającej przystosowanie się do zmieniających norm i wartości. W ujęciu antropologa wszystko to sprowadzać by się miało do eliminowania konfliktów – przyjmuje się, że adaptacja kulturowa nie zachodzi w sposób spontaniczny, ponieważ system społeczny, jako całość zorganizowana i wewnętrznie spójna, nie jest zainteresowany zmianą, prędzej cechuje go dążenie do samonaprawiania się. W konsekwencji wszelkie zmiany systemowe mają charakter egzogeny, tj. jedynym ich źródłem są czynniki zewnętrzne, w tym międzykulturowe (Radcliffe-Brown 1952, 8-9).

Jeśli zatem za punkt wyjścia przyjąć teorię, w której kultura jawi się jako system, to wynikać z niej będzie, że również niesystemowość tworząca kulturę w istocie jest systemem. Poza tym wydaje się, że współczesność niesie ze sobą zaangażowany paradygmat artystyczny, który narzuca twórcom konieczność jednoznacznego samookreślenia, wyrażania własnych przekonań społeczno-politycznych czy dzielenia się swoim światopoglądem, kategorycznych deklaracji za lub przeciw. W tych okolicznościach szczególnym zaangażowaniem miałyby się wykazywać twórczość literacka, ideologicznie uwikłana i przesiąknięta politycznym patosem. Jest to sytuacja dalece różna od tendencji, która w rosyjskich kręgach literackich zyskiwała na popularności, począwszy od lat 80. XX w. Zdaniem Tadeusza Klimowicza polegała ona na stopniowym uwalnianiu się pisarzy „od narzuconego im najczęściej (rzadziej świadomie wybranego) bagażu uwarunkowań politycznych. Wolność nie oznacza już tylko możliwości krytykowania systemu autorytarnego, ale także – a może przede wszystkim – prawa do bycia twórcą apolitycznym, zrozumienia nienowej przecież prawdy, iż o wartości estetycznej tekstu nie decydują poglądy polityczne autora” (Klimowicz 1992, 160). W dążeniu tym, które Bożena Żejmo utożsamia z realizacją postulatu wolności, ówcześni rosyjscy pisarze upatrywali „zarówno wolność od, czyli wolność od presji państwa totalitarnego, jak i wolność do bycia sobą, czyli wolność »pozytywną«. Ta ostatnia, osiągnana przez tego, kto daje wyraz swemu autentycznemu »ja«, jest niezbędnym warunkiem wyzwania się od presji zewnętrznych” (Żejmo 2000, 187). Ponadto za w pełni uprawniony należałoby też uznać pogląd, że pisarz może chcieć tworzyć dla samej radości pisania, dla własnej przyjemności – Albert Camus pisze o przyjemności twórcy lub czytelnika (Camus 1991, 242). Skądinąd i taka perspektywa nie jest przecież równoznaczna z wyrażaniem poparcia dla czegokolwiek, dla jakiegokolwiek systemu, raczej przypomina powszechnie znane w rosyjskiej przestrzeni kulturowej Solżenicynowskie wezwanie: „nigdy świadomie nie popierać kłamstwa!” (Solżenicyn 1993, 103). Przejawy kultury, których twórcy nie wyrażają wprost swojego stanowiska, tj. pozornie są dalekie od niesystemowości, ponieważ nie sprzeciwiają się systemowi jawnie, w konsekwencji i tak prowadzą do jego

osłabienia, stając się mimo woli alternatywą dla dominującego nurtu. Jako autonomiczne formy kultury są bliżej kontestacji aniżeli afirmacji systemu. Stąd wniosek, że pewne symptomy niesystemowości można dostrzec i w dystansującej się, pozornie obojętnej wobec kwestii społeczno-politycznych postawie twórcy. A zatem podobna postawa może być – w rosyjskich warunkach – odczytywana jako deklaracja polityczna, rezonując z utrwaloną w środowisku władzy negatywną oceną orientacji dysydenckiej; tu zaś, jak wiadomo, podstawowe wykroczenie, jakiego dopuszczali się radzieccy dysydenci, polegało na tym, że „они отказывались от навязанных тоталитарным режимом и общепринятых долгие годы правил игры, требовавших повсеместного, единодушного и едва ли не ежедневного подтверждения гражданами своей лояльности властям” (Zhuravlev et al. 1995, 235).

Forma i styl na obrzeżach

Współczesnym rosyjskim autorem, który ze swoimi tekstami nie wychodzi na barykady, a w którego twórczości dostrzegamy jednak pewne wymiary niesystemowości, jest Siergiej Igoriewicz Arno. Arno jest pisarzem znanym i uznanym w literackich kręgach Petersburga. Urodził się w 1958 r. w Leningradzie, ukończył Leningradzki Instytut Inżynierów Transportu Kolejowego, a rzemiosła pisarskiego uczył się pod kierunkiem Borysa Strugackiego, uczęszczając na prowadzone przez niego seminarium. Początki jego literackiej kariery datować należy na lata 90. XX w. Dotychczas opublikował dziewięć utworów powieściowych, dziennik podróży, dokument poświęcony zjawiskom literackim zachodzącym od lat 90. ubiegłego wieku w Leningradzie-Petersburgu, jest autorem licznych opowiadań, scenariuszy telewizyjnych, recenzji i artykułów publicystycznych. Od 1996 r. Arno należy do Związku Pisarzy Petersburga (Soiuz pisatelei Sankt-Peterburga), aktualnie pełniąc tam funkcje wiceprzewodniczącego Związku oraz dyrektora i współredaktora wydawnictwa, od 2009 r. jest również członkiem Związku Pisarzy Rosyjskich (Soiuz rossiiskikh pisatelei). Jest społecznikiem. Wspólnie z Borysem Strugackim powołał w 1998 r. międzynarodową Nagrodę literacką w dziedzinie fantastyki im. Arkadego i Borysa Strugackich (ABS-premia). W 2012 r. powołał Fundację Braci Strugackich (Fond brat'ev Strugatskikh), której od początku przewodniczy. Twórczość Arno z jednej strony cechuje często paradoksalne myślenie, swoisty „czarny humor” i spora doza absurdu, z drugiej niemało miejsca zajmują w niej wątki autobiograficzne i autotematyczne, umożliwiające rekonstrukcję zarówno wpływu jego poglądów na proces twórczy, jak i zasadniczych składowych życiorysu (Czermińska 1987, 14-16).

Zanim przejdziemy do oglądu twórczości Arno, zwróćmy uwagę na wspomniane wyżej związki pisarza z Borysem Strugackim, które w bliskim niesystemowości

kontekście zdają się mieć kapitalne znaczenie. Można bowiem zaryzykować twierdzenie, że w ich następstwie Arno przesiąkł postawami charakteryzującymi obu braci Strugackich. Chociaż ewidentnych dowodów na związki Strugackich z ruchem dysydenckim brak (Kajtoch 1993, 90), to „polityczna łąka” – głównie ze sprawą licznych, widocznych w ich twórczości, antyradzieckich aluzji – przylgnęła do braci już pod koniec lat 60. XX w. (Kajtoch 1993, 98). W rzeczywistości zdystansowanym względem kwestii politycznych Strugackim bliżej było do optyki cechującej bohaterów ich własnych powieści niż do jawnie występujących przeciw władzy radzieckiej dysydentów. Camus twierdził, że generalnie: „powieść zakłada jakąś niezgodę na rzeczywistość. Ale nie jest to po prostu ucieczka. Może powieść jest schronieniem, którego szuka piękna dusza [...]?” (Camus 1991, 243). W swych powieściach Strugaccy wyrażali przekonanie, że: „Uniknięcie pokusy »kolaboracji« nie jest łatwe, a bywa niebezpieczne – ale już powstrzymanie się od niej, »pozostanie sobą«, jest ważnym działaniem na rzecz [...] pozytywnej społecznej zmiany” (Kajtoch 1993, 109), na dodatek zaś, że jednostki wybitne odgrywają role społecznie pozytywne już przez sam fakt istnienia w danym społeczeństwie (Kajtoch 1993, 108). Wydaje się zatem, że Strugackich należałoby zaliczyć do kategorii ludzi, o których Władimir Wojnowicz pisał:

Постоянно уклоняясь от участия в общей лжи и лицемерии, они ухитряются сохранить свои души в неприкосновенности и рассеивают вокруг себя свет добра, человечности и душевного благородства. В них нет того тщеславия, которое толкает иногда людей на гражданскую деятельность, они совсем не похожи на героев, но их трудно развратить подачками, запугать угрозами и даже сломить тюрьмой. Тихие, застенчивые, незаметные, они никогда не произведут никакого переворота, не возглавят никакого движения, никого никуда не призывают и ни в чем не уличают. Таких людей немного, но благодаря им не горят рукописи, не стирается память о прошлом и сохраняется атмосфера, в которой понятия чести и совести еще не утратили совсем своего значения (Voinovich 2002, 85).

Jak dalej zobaczymy, również Arno – artystycznie w znacznej mierze uformowany przez Borysa Natanowicza – odpowiadającą wzmiankowanej wcześniej koncepcji wolności o d i do zasadę „bycia sobą” przedkłada ponad wchodzenie w rolę pisarza „zaangażowanego”.

Warto przy tym podkreślić, że w młodości Arno utożsamiał się z ruchem hippisowskim, który w tamtych czasach – jak zauważa Viktor Tarnavskiy – uwidaczniał, „że w represyjnym »systemie kultury« możliwe jest istnienie innych elementów” (Tarnavskiy 2007, 128). Pisarz wspomina o tym w powieści *Frederik Riuish i ego deti*¹ (Arno 2012a), słowami tożsamego z autorem bohatera:

¹ Ta ważna w dorobku Arno powieść wpraw, zgodnie z rosyjską tradycją, została opublikowana w czasopiśmie literackim „Neva”, nr 4, 2006, by następnie, zyskawszy uznanie,

А я ведь раньше тоже был неформалом, в молодости. Я был хиппи, длинноволосый, в джинсах «Леви Страус», в джинсовой куртке, всем своим видом я бросал вызов этому сытому довольному и лживому обществу. Тогда ношение джинсов было чем-то наподобие серги в носу. По сути, общество и осталось таким лживым, только теперь с ним никто не борется, все принимают правила его игры. Ведь мы боролись не с социалистической системой, не за капиталистическую – мы боролись против всякой системы (Arno 2012a, 115).

Powieść, która pod względem kompozycyjnym utrzymana jest w konwencji współistniejących ze sobą i przeplatających się wzajemnie dwóch planów czasowo-fabularnych – historycznego i teraźniejszego, do współczesnej płaszczyzny temporalnej wprowadza pierwszoosobowego narratora, którego głos pokrywa się z głosem samego Arno: bohater nosi to samo imię co autor; mówi o sobie jako o pisarzu; wymienia imię małżonki – tożsame z imieniem żony pisarza; nazywa tytuły napisanych przez siebie powieści, które są tytułami powieści Arno; przytacza ich treść itd. (Brązkiewicz 2014, 443).

Autobiograficzna retrospekcja z kart powieści *Frederik Riuish...* zbiega się z informacjami przywołanymi w opublikowanym w 2020 roku kompendium autorstwa Arno pod tytułem *Istoriia literaturnogo protsesssa ot dvortsa Sheremetevykh do shveinykh masterskikh. Leningrad-Peterburg* (Arno 2020b). Jest to opracowanie o charakterze fakto-graficznym, w którym Arno, na sposób niemal kronikarski, opisał szereg wydarzeń oraz zjawisk zachodzących w literackim środowisku Leningradu, później Petersburga, od lat 90. ubiegłego wieku poczynając, na czasach współczesnych kończąc, niezwykle bogate w autodygresje. Odnotowuje tam na przykład, że w okresie schyłkowego ZSRR, podobnie jak wielu innych, kontestujących walory rozwiniętego socjalizmu pisarzy, muzyków i plastyków, pracował w kotłowni:

Как всякий начинающий литератор, по совету друзей, писателей и рок-музыкантов, окончив курсы операторов, я устроился работать в газовую котельную. [...] Молодое поколение не желало мириться с социалистической марксистско-ленинской идеологией развитого социализма и уворачивалось от нее как могло. [...] Часто мы с коллегами встречались в котельной, обменивались рукописями новых рассказов, критиковали друг друга, иногда даже хвалили. Литературная жизнь кипела, словно вода в паровом котле (Arno 2020b, 29-30).

Szczytowe osiągnięcie tego okresu stanowiła publikacja w 1990 r. almanachu „Artimii”. Był to pierwszy wydany w Leningradzie niezależny zbiór opowiadań

w roku 2009 ukazać się w formie książkowej pod tytułem *Otets monstrov* i ponownie w 2012 r. wraz z niewielkimi zmianami, pod tytułem pierwotnie nadanym jej przez autora – *Frederik Riuish i ego deti*; kolejne jej wznowienia miały miejsce w roku 2014 i 2017.

wydrukowany w państwowej drukarni, przy czym – na zdobytym na czarno papierze papierosowym, którego druk opłacili sami autorzy tymże deficytowym papierem.

Pierwsza w ogóle powieść Arno nosiła tytuł *Kvadrat dlia pokoinikov* (Arno 1995). Pisana między 1990 a 1992 r. książka dobrze oddaje realia mającego się ku końcowi okresu leningradzkiego i panującą w kotłowni atmosferę artystycznego fermentu. Utwór opowiada historię bohatera uwikłanego w niecodzienne sytuacje z pogranicza świata przestępczego, realności i fantazji, snu i śmierci. Jak zaznacza sam Arno, powieści tej nie zamierzało opublikować żadne wydawnictwo, do którego się zwrócił. Autor, przekonany o wysokiej wartości dzieła i jego pionierskim charakterze, zdecydował się wydać książkę własnym sumptem: „«Вот это будет бомба!» – думал я, когда его писал. Ничего подобного в литературе не было, так не писал никто. [...] Собственно, то, что я писал, казалось необычным и поэтому непонятым читателю, хотя людям, привыкшим к социалистическому реализму, наверное, это было и не нужно” (Arno 2020b, 44).

Powieść ukazała się w nakładzie zaledwie 1000 egzemplarzy i choć niewiele na to wskazywało, została całkiem niezłe przyjęta – ale głównie w środowisku pisarskim, które doceniło wyjątkowość stylu autora. Kwestii tej Arno nie mógł pozostawić bez komentarza. Stawało się bowiem oczywiste, że obrona przez pisarza osobliwa maniera twórcza, spotykająca się z niezrozumieniem i niełatwa w czytelnicznym odbiorze, usytuuje go poza głównymi nurtami literackimi. Arno przywołuje pewną sytuację:

Я помню, как на одном из обсуждений моей книги на семинаре Бориса Стругацкого писатель Александр Щеголев сказал в своей речи:

– ... такого рода литература...

Я тут же прервал его:

– Саша, что значит «такого рода», умоляю: скажи, кто еще так пишет?! Я давно ищу этого человека.

Александр Щеголев задумался...

– Нет, вероятно, я неправильно сказал, я такого не читал (Arno 2020b, 44-45).

Parę wersów niżej pisarz dodaje zaś komentarz swojego literackiego mistrza: „Пожалуй, наиболее верное определение дал Борис Стругацкий. Он сказал, что литературный процесс движется по проторенной дороге, кто быстрее, кто медленнее, а литература Сергея Арно движется по обочине. Борис Натанович был мудрый человек. Мне «на обочине» казалось удобнее, несмотря на ухабы и ямины” (Arno 2020b, 45), który następnie uzupełnia słowami Władimira Uflanda, również wysoko oceniającego pisarstwo Arno: „Главное, Сережа, не количество читателей, а их качество” (Arno 2020b, 45).

Świadom nieszablonowości swojego stylu Arno, który – jak widać – na poboczu, nieco z dala od dominujących trendów w literaturze, czuł się dobrze, kontynuował tworzenie w zbliżonym duchu.

Z kolei pierwszym dziełem, które przyniosło Arno powszechne uznanie, była opublikowana dwa lata po debiutanckiej powieści *Zhivodernia* (Arno 2005). Utwór ten z jednej strony zapewnił autorowi niemałą popularność, o czym świadczy fakt, że została wydana po raz drugi, z drugiej zaś przysporzył Arno sporo krępacji w związku z błędnym odczytaniem przyświecających mu intencji twórczych. Wyzyskując petersburskie legendy o starodawnym fińskim plemieniu zamieszkującym podziemia miasta i sprawującym pieczę nad nieprawdopodobnymi kosztownościami, pisarz wykoncyrował opowieść z gatunku thrillera kryminalnego, w której petersburskie grupy przestępcze dążą do zawładnięcia skrywanym skarbem. Problem z interpretacją utworu polegał na tym, że w założeniu miała ona wyśmiewać ówczesną rosyjską rzeczywistość:

В нем я иронизировал над появившимися на телеэкране американскими боевиками и новоявленными бандитскими романами, заполонившими вдруг книжные магазины страны (Arno 2020b, 54-55).

Это был роман-стеб, роман-сатира на все то, что творилось в России в то время: падение нравственности, когда литература встала на службу разврату, кровавым бандитским разборкам. Меня смешили туповатые, мускулистые непобедимые рембо, жестокие, лишённые смысла боевики. И я решил написать для смеха свой триллер, выстроив его повествование на петербургских мифах. Я умышленно выбрал для своего романа такое название, желая заострить все повествование до предела, чтобы показать окружающий нас идиотизм. В нем все изображено ненастоящим, картонным (Arno 2020b, 68).

Świetnie napisany pastisz, wyśmiewający głupotę bezrefleksyjnego podążania za implementowanymi z zachodnich produkcji filmowych i literackich wzorcami postępowania, został odebrany jak kolejny wytwór gatunku, do którego w zamyśle odnosił się z szyderstwem. Arno konstatuje: „Было уморительно писать этот роман, и мне удалось сделать в нем все, чего я желал. И я думал, что так же весело и прикольно будет читателю. Но я ошибся” (Arno 2020b, 68); „Но мое разочарование было в том, что большинство читали книгу как серьезный триллер. Хотя все это был стеб, но многие читали роман не со смехом, а с ужасом, и мой черный юмор воспринимался не всеми” (Arno 2020b, 71).

Jednak rozczarowanie, jakiego przysporzyli Arno czytelnicy, nie pociągnęło za sobą rezygnacji z indywidualnego stylu. W świecie własnych zasad twórczych pisarz odnajdywał się przecież doskonale, co ważne – pozorny, bo na dobrą sprawę leżący po stronie odbiorców, mankament postanowił uczynić swoim znakiem rozpoznawczym.

Zdystansowana kontestacja

Kolejną ważną w interesującym nas kontekście pozycją w dorobku Arno jest powieść fantastyczna *Roman o liubvi, a eshche ob idiotakh i utoplennitsakh*² (Arno 2015). Akcja tego utworu toczy się we współczesnym, odzwierciedlonym w realistycznych opisach Petersburgu. Z wielowątkowej fabuły, którą urozmaicają motywy z pogranicza świata baśni, mitów i legend związanych z rodzinnym miastem autora, po raz kolejny wyrasta krytyczny i prześmiewczy zarazem stosunek Arno do rosyjskiej rzeczywistości. W tym przypadku jednak pisarz po raz pierwszy ironią objął tamtejszą klasę polityczną, żartobliwie przypisując jej atrybuty szaleństwa.

Uwikłany w miłosne perypetie główny bohater spotyka na swej drodze genialnego chirurga plastycznego, a jednocześnie prezesa elitarnego Międzynarodowego Klubu Idiotów i Kretynów, którego członkowie twierdzili, jakoby większość prominentnych przedstawicieli świata kultury, sztuki, nauki, a zwłaszcza polityki cechowała pewna forma dziecięcego upośledzenia umysłowego, pociągająca za sobą ujawnienie ponadprzeciętnych zdolności predestynujących ich do piastowania w przyszłości najważniejszych stanowisk politycznych. Jeden z poznanych przez protagonistę lekarzy przekonuje:

– Послушайте, это для вас шутка, нечто нереальное и даже, может быть, смешное, но я врач, я отвечаю за свои слова. Это тайна, которую клан, этот самый мощный мировой клан идиотов, постарается сберечь во что бы то ни стало и уничтожит всех нас, тех, кто проник в их тайну. В тайну их рождения и детства. Когда человек достигает высокого роста и положения, его детские карточки уничтожаются, а на их место кладут другие, где написана история болезней совсем иная. То же касается и школьных лет президентов и министров. [...] И неважно, поймите, совершенно неважно, кто у власти: коммунисты или демократы, какой в стране строй: социализм или капитализм. У власти всегда стоят и будут стоять идиоты (Arno 2015, 185-186).

Rewelacje te, potwierdzone medycznymi archiwami, znalazły wyraz w dwutomowym dziele *Idioci rządzą światem*, które wkrótce zyskało status zakazanego. Związane z jego recepcją okoliczności, potwierdzające tylko istnienie światowego spisku idiotów, stały się nie tylko czynnikiem aktywizującym działaczy wywrotowej organizacji

² Powieść w pierwszej kolejności ukazała się w czasopiśmie „Neva”, nr 7, 2003, w roku 2012 weszła w skład tomu pod zbiorczym tytułem *Frederik Riivish i ego deti*, jako oddzielna publikacja ukazała się zaś ponownie w 2015 r. pod zmienionym tytułem, pierwotny zachowując w podtytule w nawiasie: *Istorii peterburgskikh utoplennits (Roman o liubvi, a eshche ob idiotakh i utoplennitsakh)*. W ramach literackiego festiwalu filmowego „Zhivaia stroka”, 23 stycznia 2022 r. odbyła się w Petersburgu-Komarowie premiera pełnometrażowego filmu fabularnego pt. *Pro idiotov i vliublennykh*, w reżyserii Olega Szyłowskiego i na motywach prozy Siergieja Arno.

przeciwstawiającej się rządowi idiotów i kretynów, domagającej się obalenia systemu z zastosowaniem środków terroru bezpośredniego, były jednakowo dyskutowane przez statystycznych obywateli. Główny bohater słyszy w barze taki oto dialog:

– Вчера по телику показывали министра, так он прямо перед камерой обоссался. Своими глазами видел, и стоит как ни в чем не бывало, а у самого штаны мокрые. Честно тебе говорю...

– Я верю. У меня подруга тещи уехала в Москву, раньше она в дурике на Пряжке санитаркой работала, а там сын ее в Белый дом уборщицей пристроил, так она такого нарасказывала про этих депутатов и правителей... Жуть! (...) – Говорила, что все они там с отклонениями (...) – Натуральные придурки, как будто она из питерского дурдома в московский переехала. Можешь себе представить!.. Уж что они там в туалетах делают, да и так...

[...]

– Слушай, Паша, как же они тогда страной управляют?! Если все, что ты говоришь!.. Так я не знаю прямо...

– А чего ей управлять-то! Ты думаешь, я не справлюсь, когда мне столько замесителей, как у них, дадут. Каждый бы смог!.. Да и ты бы смог (Arno 2015, 179-180).

Obserwacje przyklejonych do kufli z piwem rozmówców, pochyłających się nad umysłową niedołężnością przedstawicieli rosyjskiej władzy, harmonizowały z hasłami głoszonymi przez opozycjonistów demaskujących najbardziej skrywaną tajemnicę państwową.

Całości obrazu obnażającego absurdy rosyjskiej rzeczywistości dopełnia jedna z końcowych scen powieści, w której główny bohater przygarnia do siebie napotkanego na klatce schodowej kilkuletniego, intelektualnie upośledzonego chłopca. Wątek ten przypomina nieco motyw znany z *Życia z idiotą* Wiktora Jerofiejewa, gdzie bohater – najspokojniejszy człowiek pod słońcem, w akcie inteligenckiej ekspiacji przygarnia do swojego domu idiotę, ale nie pospolitego debila, lecz Wowę – wcielenie patologii narodowej w formie oraz treści (Jerofiejew 2005, 7-29; Brząkiewicz 2011, 340-342). Inaczej jednak niż w opowiadaniu Jerofiejewa, wzięty pod opiekę młokos z powieści Arno nie sieje spustoszenia, tylko pobudza gospodarza do refleksji. Przebywając z nim, główny bohater zauważa, że to, co dotąd brał za brednie ludzi ogarniętych jakąś manią, może być prawdą – młokos, który zwykle zachowywał się w sposób znacznie odbiegający od typowego dla dzieci w jego wieku, zmieniał się, gdy na ekranie telewizora pojawiały się informacje dotyczące polityki: „Особенно Андрюше нравилось, когда показывали Дом правительства или Государственную думу, тут уж он расходился, корчил рожи, хохотал и даже что-то говорил невнятное, будто встретившись со старыми друзьями” (Arno 2015, 188). To dawało protagonistę wiele do myślenia i skłaniało do zweryfikowania negatywnej dotąd oceny z pozoru niedorzecznych spekulacji na temat spisku idiotów.

Powieść, której ideowym sednem jest aluzyjna krytyka karykaturalnie postrzeżonej rosyjskiej rzeczywistości politycznej, sytuując pojęcie „polityk” na jednej płaszczyźnie z potocznym rozumieniem terminu „idiotyzm”, ośmiesza i tak już dość komiczny styl uprawiania polityki we współczesnej Rosji. Polityka w ujęciu Arno zdaje się być domeną zarezerwowaną dla idiotów albo inaczej – w polityce widzianej jako dzieło idiotów nie ma miejsca dla nie-idiotów, bo idioci-rządzący do polityki ich nie dopuszczają (Brażkiewicz 2020, 100).

Nieco inne oblicze, bo mniej kpiarskie, ale za to bardziej krytyczne wobec obserwowanych zjawisk, zademonstrował Arno w powieści *Smritel'naia rubashka dlia geniev. Roman-bred* (Arno 2012b). Opowiada ona historię występującego w roli narratora pisarza, który pragnąc poznać tajniki funkcjonowania szpitala psychiatrycznego, mimo woli stał się jego pacjentem³. Ciekawość prowadzi go na skraj absurdu, najstraszniejszego koszmaru – w rozmowie z zajmującym się nim lekarzem bohater dowiaduje się bowiem, że specjalny, dziewiąty oddział, na którym przebywa, powołany został w celu realizacji rządowego programu zmierzającego do wyleczenia literatów z ich chorobliwej skłonności do pisania. Zdaniem psychiatry społeczeństwo rosyjskie uległo skażeniu literaturą XVIII i XIX wieku, ponieważ czcze marzenia inteligencji doprowadziły Rosję do ruiny, a troska o tak zwane duchowe potrzeby społeczeństwa wpędziła je w nędzę (Arno 2012b, 109). Najpierw utwory Aleksandra Hercena, Aleksandra Puszkina czy Lwa Tołstoja posłużyły wielu jako inspiracja do obalenia monarchii, następnie dzieła Aleksandra Sołżenicyna i Wałłama Szałamowa bardziej już bezpośrednio doprowadziły do upadku ustroju socjalistycznego, współcześnie zaś do rozwoju podobnego scenariusza nie można dopuścić, absolutnie nie wolno doprowadzić do upadku nowego, demokratycznego systemu, rządzącego się twardymi prawami gospodarki rynkowej (Arno 2012b, 109).

Opracowany przez polityków plan działania ma zatem polegać na skierowaniu pisarzy na właściwe tory, ukierunkowaniu ich umysłów, zdolności i energii na realizację najbardziej pożądanego z punktu widzenia kapitalistycznego państwa celu – czerpania zysków z kapitału. Pisarze – o czym przekonuje psychiatra – muszą się przebudzić, bo ugrzęźli w jakimś półśnie i niby już rejestrują docierające z otoczenia bodźce, ale nie reagują na nie. Główny bohater tę wypowiedź swego rozmówcy komentuje w sposób następujący:

– Красивый образ, – В просоночном состоянии находится вся наша литература. Да что литература, вся страна в таком состоянии. Когда проснулись, как вы говорите, низшие функции – выпить, пожрать, за границу съездить, машину

³ Motyw w literaturze nienowy, wystarczy wspomnieć debiutancką powieść Aleksandra Minczina *Psikh* z 1978 r. (Minchin 2001) czy Jacka Głębskiego *Kurację* z 1998 r. (Głębski 1998).

купить... Высшие функции мозга, отвечающие за духовность, спят. Хороший образ – «просоночное состояние» (Arno 2012b, 40).

Przebudzeniu ma służyć terapia, jakiej na specjalnym oddziale poddaje się wielu znanych ludzi pióra – w większości ochotników. Wśród pensjonariuszy szpitala znajdują się zarówno rosyjscy pisarze światowej sławy (Michaił Weller, Władimir Sorokin, Wiktor Pielewin, Dymitrij Bykow, Borys Akunin, Dymitrij Głuchowski, Siergiej Łukianienko), cieszący się uznaniem literaci petersburscy (Walerij Popow, Aleksander Mielichow, Andriej Astwacaturow), jak i obcokrajowcy (Paulo Coelho i Dan Brown). Kuracja, jaką przechodzą pacjenci, winna skutkować nie tyle oswojeniem ich od zniewalającego talentu, ile transformacją pisarskiej orientacji, wykreowaniem autorskiej marki, pod którą rocznie można by publikować kilka tytułów, albo stworzeniem literackiego projektu maksymalnie wykorzystującego ekonomiczny potencjał nazwiska.

Według zwolenników tego trendu problem ów jako pierwsi dostrzegli pisarze młodzi: „молодые как никто понимают, что литературный талант не востребован в современном обществе” (Arno 2012b, 108), toteż traktują oni terapię jak swoistą trampolinę, z której można się wybić do dostatniego życia. W jej następstwie wielu całkowicie zerwało z literacką profesją, ukończyło studia prawnicze albo stomatologię, doskonało się w handlu diamentami, zdobyło zawód maklera giełdowego, dziennikarza czy też – bardziej prozaicznie – zakończyło kursy perukarskie lub znalazło zatrudnienie w urzędach celnych, w policji drogowej, niektórzy trafili nawet na staż do administracji prezydenta, do ministerstwa finansów i do służby dyplomatycznej (Arno 2012b, 108-109, 153). Jeszcze inni po prostu zmienili pisarską orientację, dostosowując się do potrzeb rynku i odbiorców o niezbyt wysublimowanych gustach.

Arno wyraźnie dołącza tu do polemiki zapoczątkowanej przez George’a Ritzera wraz z jej dwoma najbardziej widocznymi komponentami, przez samego Ritzera określonymi jako „mroczne”, którymi są efektywność i kalkulacyjność (Ritzer 1997, 48-49). Proces racjonalizacji życia, ogólne przyspieszenie tempa życia, przemożna wiara w to, że więcej i szybciej znaczy lepiej, kwantyfikowanie otaczającej człowieka rzeczywistości, sprowadzenie jej do liczby Arno przekłada w powieści na świat twórców literatury. Gdy postawimy akcent na efektywność, w wyniku czego na pierwszy plan wysunie się ilość – a są to obserwacje dotyczące życia literackiego i rynku wydawniczego – oczywisty okaże się spadek jakości tworzonych dzieł literackich, w pewnym sensie też ich ujednolicenie. Przez analogię można stwierdzić, że współcześnie w Rosji rozgrywa się dramat, o którym Ritzer z niepokojem pisał: „[...] sprawujący kontrolę nad środkami konsumpcji »kultury wysokiej« są zmuszeni do naśladowania świątyń konsumpcji [...]. [...] w przeciwnym razie groziłaby im utrata znacznej części klientów” (Ritzer 2001, 310-311).

Poprzez odwołanie do teorii makdonaldyzacji Arno sugeruje, że patologiczne kwantyfikowanie rzeczywistości dotknęło również określaną przezeń mianem „fast foodu” (Arno 2012b, 127) rosyjską literaturę, w której liczy się już tylko ilość, a nie jakość, i przytacza w powieści w całości, opublikowany wcześniej w tygodniku „Literaturnaia gazeta”, felieton swego autorstwa pod tytułem *Epidemiia grafomanii – ugroza chelovechestvu?* (Arno 2008), z tą jedną różnicą, że tytuł opublikowanego w prasie tekstu kończył znak zapytania, w powieści przyjmuje on zaś formę zdania oznajmującego. Arno dowodzi w nim, że współcześnie pisać każdy może – od łyżwiarza figurowego, przez konduktora, polityków i oligarchów, aż po gwiazdy sceny muzycznej i prostytutki (Arno 2012b, 113-118).

W przedstawionym w powieści obrazie rzeczywistości oczywiście pobrzmiewają tony ironiczne i nuta charakterystycznego dla Arno absurdałnego humoru. Brak absolutyzujących twierdzeń skłania jednak czytelnika przede wszystkim do zastanowienia się nad pytaniami, jakie implikują przytoczone fragmenty. Tę cechę prozy Arno dobrze ujęła Irina Dudina, pisząc: „Собственно, весь роман-бред – это текст про соночного состояния, с переходами в смерть, безумие, сон и обратно. «Зачем», «почему», «для чего» – остается за кадром” (Dudina 2018, 124), a to znaczy, że podobne pytania czytelnik sam musi chcieć sobie postawić. Przemyślenia dotyczące kryzysowej sytuacji, w jakiej znalazła się współczesna literatura, ogniskować się mogą choćby wokół kwestii jej tezauryzacji: Czy na przesyconym tandetnymi dziełami rynku wydawniczym utwory wartościowe mają jeszcze szansę zaistnieć? Co tej wartości dowodzi? A może czytelnik – postrzegany obecnie jako konsument – zgodnie z prawem Kopernika-Greshama (Boruszewski, Nowak-Posadzy 2018) powinien zgodzić się na dyktat ekonomii (Suchanek 2016, 11), uznając niszowy charakter literatury wysokiej jakości, odtąd dostępnej wąskim kręgom odbiorców?

Ostatni z wybranych do omówienia utworów to opublikowana w roku 2020 opowieść – *Mertvye sami znaiut otchego. Istorii peterburgskoi nechisti* (Arno 2020a). To pełna fantasmagorii narracja, utrzymana w konwencji opowieści petersburskich, w której nieśmiertelni bohaterowie przechodzą przez trzy kolejne płaszczyzny czasowe: począwszy od roku 1859, a w retrospekcji aż do powstania dekabrystów, przez pierwsze lata po rewolucji październikowej i okres wojny domowej, tj. pomiędzy rokiem 1918 a 1923, do czasów współczesnych. Współczesność nie jest określona precyzyjnie, ale z całą pewnością można ją usytuować w drugiej dekadzie XXI wieku, a na sto procent po 2008 roku, czyli oddaniu do użytku nowej siedziby Domu Pisarza przy ulicy Zwienigorodskiej 22, w grudniu⁴. W opowieści Arno znów pojawia się

⁴ Petersburski Dom Pisarza miał trzy adresy: od powstania Związku Pisarzy ZSRR w 1934 r. do pożaru 16 listopada 1993 r. mieścił się w Pałacu Szeremietiewów przy ulicy Szpalernej 18, następnie – tymczasowo i tylko częściowo – w domu Jelisiejewów przy Newskim Prospekcie 7,

jako narrator, siedząc na ławeczce naprzeciw Miedzianego Jeźdźca, mówi: „На этой скамейке я задумал когда-то «Роман о любви, а еще об идиотах и утопленницах», принесший мне премию Гоголя” (Arno 2020a, 63). Możemy zatem zidentyfikować dokładnie ten sam chwyt autotematyczny co w powieści o Ruyschu. Na tej samej ławeczce z widokiem na pomnik Piotra Wielkiego Arno docieka spraw związanych z kondycją współczesnej literatury rosyjskiej:

Рассеянно глядя по сторонам, я размышлял о современной российской литературе. Меня, как писателя, не могла не волновать ее судьба – последнее десятилетие она развивалась как-то однобоко. Существует литература, существует читатель, но не хватает одного важного связующего звена – критики. У нас множество литературоведов и критиков, которые занимаются книгами мертвых писателей, изучая их творчество до последней запятой, но никто не хочет изучать живых писателей – от этого литературный процесс заходит в тупик и буксует. Живые слишком увлечены мертвыми – на них быстрее можно сделать карьеру. А мы, живые писатели, вынуждены обходиться без критики и ждать смерти. И, может быть, тогда наши книги будут изучать (Arno 2020a, 64).

Tym sposobem do utworu wkrada się koncepcja odwrotna. Skoro żyjący autorzy narzekają na brak zainteresowania ze strony żyjących krytyków, ci bowiem zajmują się wyłącznie nieżyjącymi autorami, patową sytuację przelamuje albo śmierć autora, albo – sytuacja *à rebours*, tj. świat, w którym martwi krytycy okażą zainteresowanie twórczości żyjących autorów.

Narracja początkowo zdaje się zmierzać w tym właśnie kierunku – w Domu Pisarza pojawiają się martwi krytycy, a ściślej – bohaterowie, których czytelnik poznał we fragmentach nawiązujących do XIX czy początku XX wieku. Ale nie! Realistycznie rzecz ujmując, nieboszczycy uczestniczący w spotkaniach autorskich nie są martwi:

- А мы не покойники!
- А кто же вы?
- Мы бессмертные.
- Ну, допустим... Но писатели-то вам зачем?
- Мы прям среди писателей ищем бессмертных (Arno 2020a, 90).

Arno zwraca się więc w kierunku motywu życia wiecznego, nawiązuje do zapewniającej mu nieśmiertelność trwałości dzieła artysty w pamięci potomnych, do

w końcu w obecnej lokalizacji przy ulicy Zwienigorodskiej; narrator zmierza zaś do Domu Pisarza ulicą Marata, z którą krzyżuje się ulica Zwienigorodskaja; Szpalerna to zupełnie inny rejon miasta, nieopodal mostu Litiejnego, mniej więcej na wysokości zakotwiczonego na Newie krążownika „Aurora”, tylko na lewym brzegu rzeki; do tego opisywany w utworze Dom Pisarza dzieli podwórko z bankiem, i tak jest w rzeczywistości, obecnie.

horacjańskich toposów, rozszerzonych na wszystkie specjalności literackie. Jeden z nieśmiertelnych krytyków postuluje:

– Ваши книги, как и мы, будут бродить по земле, жить на книжных полках в квартирах людей. Писателя будут помнить до тех пор, пока читают его книги, пока волнуют читателя его герои и мысли. Созданные вами образы будут жить на этой земле, пока не сторит или не истлеет от времени ваша последняя книга. Книга, которую не читают, – надгробная плита с именем автора: она может стоять на полке бесконечно долго, пока кто-нибудь от скуки не возьмет ее в руки,.. и оживут герои вашей книги, а вместе с ними оживёте и вы, хотя кости ваши давно истлеют. И, значит, вы, писатели, как и мы, – бессмертны. И так же, как мы, будете шляться по земле после смерти (Arno 2020a, 90-91).

W tym kontekście również Arno dokonuje autorefleksji w zakresie własnej twórczości: „Но вот сейчас я вдруг понял, для чего пишу свои книги, что в книгах своих я стремлюсь не к известности земной, – я стремлюсь остаться на этой земле, когда меня уже не будет. Я стремлюсь к бессмертию” (Arno 2020a, 91), po raz kolejny dystansując się od pogoni za sławą, sprowadzania twórcy do roli literackiego wyrobnika i skrajnego uprzedmiotowienia literatury.

Wnioski

Podsumowując, względem uwidaczniających się w twórczości Arno wymiarów niesystemowości, wypada uwypuklić następujące obserwacje:

Po pierwsze, Arno od lat młodzieńczych cechuje orientacja antysystemowa (tj. przeciw każdemu systemowi). Wyniesione z pokoleniowej kontrkultury zapatrywania znajdują wyraz przede wszystkim w nonkonformistycznej postawie twórczej oraz jego krytycznym stosunku wobec otaczającej rzeczywistości, w tym tendencji artystycznych głównego nurtu i celebryckiego modelu pisarza. Przy tym nie wyróżnia Arno ani nastawienie wojownicze, ani rewolucyjne, a raczej ukształtowane pod wpływem Borysa Strugackiego stanowisko gloryfikujące zasadę wolności twórczej i apoteoza „bycia sobą”.

Po drugie, poprzez stosowanie oryginalnych chwytów literackich, zmierzających często do dekonstrukcji utrwalonych mitów, przesylenie fabuły absurdalnymi wątkami, wyrafinowane poczucie humoru, zabawę formą Arno w odbiorze bywa trudny, niekiedy błędnie lub całkowicie niezrozumiały.

Po trzecie, Arno pozostaje w miarę spójny stylistycznie; trzymając się literackich obrzeży, na których dobrze się odnajduje, do końca kontestuje dominujące trendy; traktuje pisarstwo jako cel sam w sobie, sposób życia, a nie środek do zarabiania pieniędzy.

Po czwarte, prozaik otwarcie manifestuje swój negatywny stosunek zarówno do skrajnego utowarowienia literatury, do masowej produkcji literackiej i ubezwłasnowolniającego twórcę dyktatu rachunku ekonomicznego, jak i do patologicznego odpodmiotowienia czytelnika, sprowadzenia go do poziomu manipulowanego z zewnątrz konsumenta drukowanych treści.

Po piąte, Arno zasadniczo dystansuje się od polityki, choć niektórych kwestii nie pozostawia bez ironicznego komentarza, obnażającego absurdy rosyjskiej codzienności. Niezgoda na kierunki działań politycznych Rosji przybiera u pisarza formę biernego oporu, w oglądzie Arno rosyjskie realia polityczne są w najlepszym wypadku żałośnie śmieszne.

W końcu po szóste, zdystansowana względem głównych nurtów twórczość Arno, w pewnej mierze zaburzająca równowagę systemową kultury rosyjskiej, daje się poznać jako sprzyjająca zmianom dominujących norm i wartości niesystemowa alternatywa.

Bibliografia

- Arno, Sergei. 1995. *Kvadrat dlia pokoinikov*. Peterburg: Izdatel'stvo „Borei” [Arno, Сергей. 1995. *Квадрат для покойников*. Петербург: Издательство «Борей»].
- Arno, Sergei. 2005. *Zhivodernia*. Sankt-Peterburg: Izdatel'stvo „Severo-Zapad” [Arno, Сергей. 2005. *Живодерня*. Санкт-Петербург: Издательство «Северо-Запад»].
- Arno, Sergei. 2008. „Epidemiia grafomanii – ugroza chelovechestvu?”. *Literaturnaia gazeta*, nr 14: 15 [Arno, Сергей. 2008. «Эпидемия графомании – угроза человечеству?». *Литературная газета*, nr 14: 15].
- Arno, Sergei. 2012a. „Frederik Riuish i ego deti. Roman”. W: Arno, Sergei. *Frederik Riuish i ego deti*, 3-143. Sankt-Peterburg: Soiuz Pisatelei Sankt-Peterburga [Arno, Сергей. 2012. «Фредерик Рюиш и его дети. Роман». W: Arno, Сергей. *Фредерик Рюиш и его дети*, 3-143. Санкт-Петербург: Союз Писателей Санкт-Петербурга].
- Arno, Sergei. 2012b. *Smiritel'naia rubashka dlia geniev. Roman-bred*. Sankt-Peterburg: Izdatel'stvo Soiuzu pisatelei Sankt-Peterburga [Arno, Сергей. 2012. *Смирительная рубашка для гениев. Роман-бред*. Санкт-Петербург: Издательство Союза писателей Санкт-Петербурга].
- Arno, Sergei. 2015. *Istorii peterburgskikh utoplennits*. Sankt-Peterburg: Izdatel'stvo „Metropress” [Arno, Сергей. 2015. *Истории петербургских утопленниц*. Санкт-Петербург: Издательство «Метропресс»].
- Arno, Sergei. 2020a. „Mertvye sami znaiut otchego. Istorii peterburgskoi nechisti”. W: Arno, Sergei. *Vostanie slov*, 3-92. Sankt-Peterburg: Soiuz pisatelei Peterburga [Arno, Сергей. 2020. «Мертвые сами знают отчего. Истории петербургской нечисти». W: Arno, Сергей. *Восстание слов*, 3-92. Санкт-Петербург: Союз писателей Петербурга].
- Arno, Sergei. 2020b. *Istoriia literaturnogo protsessa ot dvortsa Sheremetevykh do shveinykh masterskikh. Leningrad-Peterburg*. Sankt-Peterburg: Soiuz pisatelei Peterburga [Arno, Сергей. 2020. *История литературного процесса от дворца Шереметевых до швейных мастерских. Ленинград-Петербург*. Санкт-Петербург: Союз писателей Петербурга].

- Boruszewski, Jarosław. Nowak-Posadzy, Krzysztof. 2018. „Prawo Kopernika-Greshama. Rekonstrukcja metodologiczna”. *Ekonomista*, nr 5: 554-577.
- Brażkiewicz, Bartłomiej. 2011. *Choroba psychiczna w literaturze i kulturze rosyjskiej*. Kraków: Księgarnia Akademicka. (*Societas*, 27).
- Brażkiewicz, Bartłomiej. 2014. „Ku tajemnicy życia wiecznego. Piotr I i Frederik Ruysch w historyczno-fantastycznej powieści S. Arno *Фредерик Рюйи и его дему*”. W: *Sacrum świata wschodniego i zachodniego w kulturze słowiańszczyzny*. Red. Cezary Nelkowski, Eleonora Harendarska, 441-449. Bydgoszcz: Filharmonia Pomorska im. Ignacego Jana Paderewskiego w Bydgoszczy. (*Musica Antiqua Europae Orientalis XVII, Acta Slavica*, 17).
- Brażkiewicz, Bartłomiej. 2020. „W zderzeniu z teraźniejszością. Dialogiczność współczesnej prozy petersburskiej”. *Ethos*, nr 1(129): 91-116. <https://doi.org/10.12887/33-2020-1-129-07>.
- Camus, Albert. 1991. *Człowiek zbuntowany*. Przeł. Joanna Guze. Kraków: Oficyna Literacka Res Publica.
- Czermińska, Małgorzata. 1987. *Autobiografia i powieść, czyli pisarz i jego postacie*. Gdańsk: Wydawnictwo Morskie.
- Dudina, Irina. 2018. „Prosonochnoe sostoianie”. *Aurora*, nr 2: 122-125 [Дудина, Ирина. 2018. «Просоночное состояние». *Аврора*, nr 2: 122-125].
- Giddens, Anthony. 2003a. *Stanowienie społeczeństwa. Zarys teorii strukturacji*. Przeł. Stefan Amsterdamski. Poznań: Zysk i S-ka Wydawnictwo.
- Giddens, Antoni. 1993. „Deviat' tezisov o budushchem sotsiologii”. *Thesis*, nr 1: 57-82 [Гидденс, Энтони. 1993. «Девять тезисов о будущем социологии». *Thesis*, nr 1: 57-82].
- Giddens, Antoni. 1999. *Sotsiologija*. Per. s angl. i nauch. red. Vladimir Aleksandrovich Iadov. Moskva: Editorial URSS [Гидденс, Энтони. 1999. *Социология*. Пер. с англ. и науч. ред. Владимир Александрович Ядов. Москва: Эдиториал УРСС].
- Giddens, Antoni. 2003b. „Chto zavtra: fundamentalizm ili solidarnost”. *Otechestvennyye zapiski*, nr 1(10). [Гидденс, Энтони. 2003. «Что завтра: фундаментализм или солидарность». *Отечественные записки*, nr 1(10)]. Dostęp: 07.05.2023. <https://strana-oz.ru/2003/1/chto-zavtrafundamentalizm-ili-solidarnost>.
- Głębski, Jacek. 1998. *Kuracja*. Kraków: Społeczny Instytut Wydawniczy Znak. (*Proza*).
- Jerofiejew, Wiktor. 2005. „Życie z idiotą”. W: Jerofiejew, Wiktor. *Życie z idiotą*. Przeł. Małgorzata Buchalik, 7-29. Warszawa: Czytelnik. (*Mała Proza*).
- Kajtoch, Wojciech. 1993. *Bracia Strugaccy (zarys twórczości)*. Kraków: Universitas. (*Select*).
- Klimowicz, Tadeusz. 1992. „Mechanizmy zachowań artysty w systemie totalitarnym (Losy pisarzy rosyjskich po roku 1917)”. W: *Literatura rosyjska XX wieku: Nowe czasy: Nowe problemy*. Red. Grażyna Bobilewicz-Bryś, Andrzej Drawicz, 149-164. Warszawa: Slawistyczny Ośrodek Wydawniczy. (*Literatura na Pograniczach*, 1).
- Kroeber, Alfred Louis. Kluckhohn, Clyde. 1952. *Culture: A Critical Review of Concepts and Definitions*. Cambridge, MA: Harvard University.
- Linton, Ralph. 2000. *Kulturowe podstawy osobowości*. Przeł. Aleksandra Jasińska-Kania. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN. (*Biblioteka Socjologiczna*).
- Minchin, Aleksandr. 2001. *Psikh*. Moskva: Izdatel'skii dom „Niola” 21-i vek [Минчин, Александр. 2001. *Псих*. Москва: Издательский дом «Ниола» 21-й век].
- Radcliffe-Brown, Alfred Reginald. 1952. *Structure and Function in Primitive Society: Essays and Addresses*. London: Routledge & Kegan Paul.
- Ritzer, George. 1997. *Mcdonaldyzacja społeczeństwa*. Przeł. Sławomir Magala. Warszawa: Muza. (*Spectrum*).
- Ritzer, George. 2001. *Magiczny świat konsumpcji*. Przeł. Ludwik Stawowy. Warszawa: Muza.

Bartłomiej Brązkiewicz

- Scott, John. 2007. „Giddens and Cultural Analysis: Absent word and central concept”. W: *Cultural Theory: Classical and Contemporary Positions*. Ed. by Tim Edwards, 83-105. London: Sage Publications Ltd. <https://doi.org/10.4135/9781446216682.n6>.
- Sołżenicyn, Aleksander. 1993. „Żyj bez kłamstwa!”. W: Sołżenicyn, Aleksander. *Żyj bez kłamstwa: Publicystyka z lat 1973-1980*. Wybrała i przeł. Alicja Wołodźko, 100-105. Warszawa: Editions Spotkania.
- Suchanek, Lucjan. 2016. „Kultura masowa w Rosji i radziecki eksperyment ideologiczny”. *Kultura Słowian. Rocznik Komisji Kultury Słowian PAU*, nr 12: 7-27. <https://doi.org/10.4467/25439561ksr.16.001.6454>.
- Tarnavskiy, Viktor. 2007. *Dzieci swoich czasów. Ruchy młodzieżowe w Rosji a zmiany kulturowe po upadku ZSRR*. Warszawa: Wydawnictwo Trio.
- Voinovich, Vladimir. 2002. *Antisovetskii Sovetskii Soiuz*. Moskva: Materik [Войнович, Владимир. 2002. *Антисоветский Советский Союз*. Москва: Материк].
- Zhuravlev, Vitalii et al. 1995. *Vlast' i oppozitsiia. Rossiiskii politicheskii protsess XX stoletii*. Moskva: Rossiiskaia politicheskaiia entsiklopediia (ROSSPEN) [Журавлев, Виталий и др. 1995. *Власть и оппозиция. Российский политический процесс XX столетия*. Москва: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН)].
- Żejmo, Bożena. 2000. *Problemy etyczne we współczesnej prozie i publicystyce rosyjskiej (lata 60.-90.)*. Łódź: Ibidem. (*Idee w Rosji*).

Мастерская Сокурова как школа своеволия в современном российском кинематографе: *Разжимая кулаки* Киры Коваленко

Olga Caspers

Abstract

Sokurov's Masterclass as a School of Wilfulness in Contemporary Russian Cinema: The Example of Kira Kovalenko's Film *Unclenching the Fists*

This paper offers an analysis of Kira Kovalenko's work (in comparison with two other graduates of Sokurov's workshop: Kantemir Balagov and Malika Musaeva), who expresses her specific position towards Russian authorities both in her creative work and in her civil stance. To describe and analyse the filmmaker's work, the concept of wilfulness (*Eigen-Sinn*) is used. It was first introduced by German anthropologists Alf Lüdtkke and Thomas Lindenberger, who researched the culture of everyday life in authoritarian societies and analysed civil practices of resistance to the Nazi regime in Germany in the 1930s. Particular attention is paid to the subversive potential of cinema in the context of contemporary political developments and implicit ways of influencing the public. The other area of focus are strategies and forms of self-presentation of a new generation of filmmakers in relation to new media possibilities (YouTube, Instagram, etc.).

Keywords: the concept of *Eigen-Sinn* (wilfulness), Kira Kovalenko, Kantemir Balagov, Malika Musaeva, decolonial Russian cinema, Sokurov's masterclass in Kabardino-Balkaria

I. 1. Введение

Сразу после нападения России на Украину в феврале 2022 года на сайте известного российского кинокритика Антона Долина вышло видео *Не дадим страху сожрать нашу душу*, в котором российские режиссеры и актеры, не

побоявшиеся высказать свое мнение, выступили против войны, насилия и кровопролития (Dolin 2022). До войны они по-разному позиционировали себя по отношению к государственной власти: некоторые открыто проявляли свою оппозиционность (Звягинцев), другие завуалировано демонстрировали конформизм, вступая в различного рода интеракции с государством и пользуясь, например, государственным финансированием, работая в государственных структурах или являясь членами ассоциаций кинорежиссеров и т.д. (Юрий Быков, Илья Хржановский, Оксана Карас, Нигина Сайфуллаева). Среди них обращение записали Кира Коваленко и Кантемир Балагов – выпускники кабардино-балкарской мастерской Александра Сокурова. Оба молодых режиссера с Кавказа, с одной стороны, вписываются в этот ряд либеральных деятелей культуры, но, с другой стороны, выделяются из парадигмы не только по территориальным и возрастным критериям, но и по тематическим составляющим их творчества, а также способам проявления в нем несогласия с происходящим.

Осенью 2011 года Александр Сокуров, один из самых нон-конформных российских режиссеров, постоянно ведущий политический спор с Путиным¹, набрал режиссерскую мастерскую в Кабардино-Балкарском университете, которая стала не только пространством кинематографического старта для таких теперь уже известных режиссеров, как Кира Коваленко, Кантемир Балагов, Владимир Битоков, Александр Золотухин, Малика Мусаева, но и своеобразной школой своеволия в российском кинематографе. Примерно с того же времени в России стали усиливаться тенденции авторитарного правления: введение цензуры и запрета на определенные темы, отказ в государственном финансировании «непатриотично» настроенным режиссерам, организация госструктурами заказных дискредитирующих кампаний и, в конце концов, использование статуса «иностранный агент», ограничивающего возможность работы на территории Российской Федерации либерально настроенным представителям культуры. Молодые режиссеры из мастерской по-своему протестовали против этих тенденций, применяя разные практики и демонстрируя свое неприятие власти и насаждаемой ею идеологии.

В данной статье рассматривается творчество Киры Коваленко и двух других выпускников мастерской Сокурова (Кантемира Балагова и Малики Мусаевой), занимающих разного уровня критическую позицию по отношению к российской власти и по-разному выражающих ее в творчестве. Для описания и анализа творчества режиссеров применяется концепция своеволия (*Eigen-Sinn*), введенная в научный оборот немецкими антропологами Альфом Людтке

¹ Краткая информация о спорах и разногласиях режиссера Александра Сокурова с Владимиром Путиным: <https://www.youtube.com/watch?v=SypPybGrYJY>.

и Томасом Линденбергером, занимавшихся исследованиями в области культуры повседневности в авторитарных обществах, и анализировавших гражданские практики противостояния нацистскому режиму в Германии 30-х годов. Концепция Людтке и Линденбергера предлагает инструменты для описания творчества как осознанного выстраивания отношений с властью, прежде всего через создание определенного пространства – сферы индивидуальной свободы, позволяющей своеобразную эмансипацию по отношению к власти и ее иерархиям. Таким образом, концепция своеволия дает возможность интерпретировать творчество и общественную деятельность режиссера через призму сознательного противостояния правилам и требованиям авторитарного государства, использующего различные практики подавления.

Целью статьи является систематическое описание деятельности значимых представителей нового поколения российской киноиндустрии, применяющих разноуровневые практики и способы проявления несогласия с официальной политикой государства, а также анализ их творчества с опорой на ключевое понятие своеволия. Особое внимание при этом уделяется субверсивному потенциалу кино в контексте современных политических событий, а также стратегиям и формам самопрезентации нового поколения режиссеров в связи с новыми медийными возможностями (YouTube и т.д.). В сравнении творчества Коваленко с коллегами по мастерской – Балаговым и Мусаевой – предполагается выявить основные методы противостояния государственной политике в киноязыке и показать влияние Александра Сокурова на формирование взглядов и художественных методов участников мастерской.

I. 2. Современная «протестная» киноиндустрия в России (2011–2022)

Осенью 2011 года Александр Сокуров набрал режиссерскую мастерскую в Кабардино-Балкарском университете (Sokurov 2011), обучение в которой проходило до 2015 года. Именно в это время – после массовых протестов оппозиции на Болотной площади в 2011 и аннексии Крыма в 2014 году – в стране четко наблюдается поэтапное усиление авторитарного правления, что приводит к ужесточению государственного контроля в том числе и в сфере киноиндустрии. На смену негласного запрета определенных тем под предлогом оскорбления чувств верующих приходит открытое введение цензуры в рамках борьбы против т.н. пропаганды квир-тематики, терроризма и употребления наркотиков, а также выдавливание неудобных режиссеров с российского кинорынка методом отказа в получении прокатных удостоверений.

Первым примером рестриктивной государственной политики в сфере кино стал кейс Андрея Звягинцева и его фильма *Левиафан* («Leviafan» 2013), который министр Мединский назвал крайне негативной репрезентацией страны и раскритиковал решение оказывать финансовую поддержку режиссерам, «очерняющим» Россию и создающим «образ Рашки-говняшки» (Klochkova 2014). Со временем тенденция отказа в финансировании «непатриотично настроенному» кино становится доминирующей, и российский Фонд Кино под руководством Никиты Михалкова, занимающийся распределением государственных средств, придерживается этой позиции особенно по отношению к нон-конформным режиссерам, представляющим альтернативные взгляды в религиозных и патриотических вопросах. Так, например, преследование режиссера Кирилла Серебренникова начинается после выхода его фильма *Ученик* (2016), в центре сюжета которого история о юноше, ставшем религиозным фанатиком, постепенно затягивающем в мракобесие всю школу. В фильме режиссер подвергает жесткой критике позицию РПЦ, открыто выступает за демократические свободы, в том числе и за права ЛГБТ+, после чего его формально обвиняют в растрате государственных средств, устраивают показательный процесс и отправляют под домашний арест, сигнализируя тем самым серьезные намерения государственной власти по отношению к «слишком либеральным» культурным деятелям.

Другая важная тенденция в российском культурно-политическом дискурсе последнего времени – это претензия государства на монополию в интерпретации памяти и прошлого. Особенно заметна эта тенденция в преследованиях и последующей ликвидации общества «Мемориал», ведущего активную историческую работу, прежде всего расследующего преступления тоталитарных режимов, содействуя тем самым развитию гражданского общества, правового сознания граждан и демократического правового государства. В этом контексте интересно упомянуть еще один фильм Кирилла Серебренникова *Лето* (2018), в котором он представляет свою квир-версию основания культовой советской рок-группы *Кино*, совершая своеобразный акт переприсвоения одной из самых популярных групп эпохи застоя. В фильме режиссер открыто провоцирует публику, намекая на нетрадиционную сексуальную ориентацию иконы советского рока Виктора Цоя, демонстрируя акт своеволия и вступая тем самым в борьбу с государством за право на альтернативную интерпретацию брежневского периода правления.

Черная комедия *Праздник* (2019) Алексея Красовского о праздновании Нового года в блокадном Ленинграде ученым, семья которого не голодает, находясь на государственном обеспечении, бросает еще более серьезный вызов власти, настаивающей на героической версии блокадных событий и активно

их лакирующей. Реакция на питчинг фильма «патриотически настроенной» общественности оказалась настолько ожесточенной, что создатели решили не добиваться разрешения на прокат «проблемной» картины, а выложить ее для общего доступа в *YouTube*. Тем не менее, в адрес режиссера последовали прямые угрозы, в том числе и со стороны представителей власти (Sulim 2018).

В этом же году Кантемир Балагов снимает свой второй фильм *Дылда* (2019) по мотивам книги Светланы Алексиевич *У войны не женское лицо*, полифонического документального полотна, за которое писательница получила Нобелевскую премию. Используя документальные материалы, Балагов приводит в фильме свою интерпретацию событий, происходивших в Ленинграде сразу после конца войны, делая при этом акцент не на героизме и подвиге жителей города, как того требует государственная линия, а на индивидуальных практиках выживания. Важно также, что в фокусе Балагова именно «женское лицо войны». Режиссер показывает, из чего состояла боевая и последующая мирная жизнь советских женщин, в разных качествах принимавших участие во Второй мировой со всеми составляющими «женского быта». Кроме того, история отношений главной героини Ии и ее боевой подруги Маши была номинирована критиками на квир-пальму Каннского фестиваля, что окончательно позиционирует фильм вне мейнстрима российского кинематографа о войне.

Эту же линию квир-отношений, но более subtilно продолжает в своем фильме *Клетка ищет птицу* (2022) другая выпускница мастерской Сокурова, Малика Мусаева. Отношения главной героини с ее одноклассницей представлены очень телесно, намекая на возможную лесбийскую составляющую. В драме взросления чеченской девушки, которая хочет, но не может уехать из патриархальной кавказской деревни, картины мужского вольного мира перемежаются с разговорами старших женщин, горными пейзажами, а также посещением огромного кладбища, на котором похоронены погибшие во время первой и второй российско-чеченских войн. А это еще одна из разряда нежелательных тем, которых избегают в российском кино. В фильме присутствует очень выразительная сцена поиска могилы отца главной героини, погибшего на войне в 2002-м, в которой вдова не может отыскать могилу на кладбище среди тысяч подобных. Ситуацию на Кавказе, особенно теракты в Северной Осетии (Беслан), обусловленные российско-чеченскими войнами, решил показать Юрий Дудь, снявший документальный фильм о теракте в Беслане и его последствиях, и набравший 25 миллионов просмотров на *YouTube*. Первый и единственный художественный фильм на эту тему Ивана Твердовского *Конференция*, затрагивающий вопросы переработки травмы после штурма силовиками Норд-Оста, захваченного чеченскими террористами, прошел в российском прокате практически незамеченным. Поэтому

выход картины Киры Коваленко *Разжимая кулаки*, рассказывающей историю девушки, пострадавшей при теракте в Беслане, можно считать первой громкой (за счет каннского приза) и своейвольной заявкой на легитимацию нежелательной темы в российском кино.

I. 3. Концепция своеволия

Концепция своеволия, сформулированная немецкими учеными для исследований в области истории повседневной культуры в условиях авторитарного правления, получила признание и распространение в последние несколько лет и за пределами Германии благодаря публикациям Линденбергера (Lindenberger 1999). В настоящее время эта концепция продуктивно используется в работе специалистов, занимающихся исследованиями в области культуры повседневности в авторитарных обществах. Для данной статьи особенно важным является тот момент, что, рассматривая творчество как осознанное выстраивание отношений с властью, в концепции своеволия выделяют определенные практики поведения и методы их исследований. Людтке и Линденбергер рассматривают следующие схемы интеракций: конформизм (Mitmachen), открытое противостояние / сопротивление (через создание особого пространства) (Aufbegehren / Widerstehen) и выпадение из системы (Aussteigen) (Lindenberger 2014).

Первоначально концепция употреблялась для понимания и описания поведенческих практик немецких фабричных рабочих, от которых в 30-е годы во время правления национал-социалистов ожидали протестных действий, не последовавших в силу различных причин. Особое внимание в исследованиях Людтке и Линденбергера уделялось индивидуальным, а не коллективным практикам, позволяющим на создание особого пространства для разного рода неявной протестной деятельности. Альф Людтке (1943–2019) описывает прежде всего невербальные практики, демонстрирующие цеховую солидарность, а также такие полулегальные действия, как саботаж или самовольный уход с рабочего места как способ выражения несогласия с определенными требованиями и правилами. Кроме того, он обращает внимание на особый вид иронии, использующийся для разного рода провокаций, а также своеобразную телесность, которая дает возможность актерам дистанцироваться от власти во время интеракции. Таким образом, речь идет не об открытых и массовых протестах, а о создании личного пространства, дающем возможность демонстрации несогласия по отношению к власти, в котором спектр поведенческих практик может варьироваться от мнимой лояльности до диссидентства.

Непротivление рабочих национал-социалистам и отсутствие ожидаемых массовых демонстраций Людтке связывал прежде всего с экономической составляющей, которая была важной основой для поддержания материальной и социальной стабильности рабочих и давала им финансовые и социальные гарантии. Именно на примере несопротивления рабочих режиму 30-х годов становится понятным значение концепта своеволия: с одной стороны, упорство в отстаивании своих интересов в борьбе в том числе и за финансовую стабильность, а с другой – старательное избегание открытых конфликтов, за которыми могли последовать аресты, тюремные заключения и другие репрессивные меры со стороны власти. Развивая этот метод работы, Людтке формулирует концепцию своеволия (*Eigen-Sinn*), рассматривающую творчество как осознанное выстраивание отношений с авторитарной властью в условиях невозможности открытого противостояния.

Впервые концепт своеволия Людтке сформулировал в книге *Alltagsgeschichte. Zur Rekonstruktion historischer Erfahrungen und Lebensweisen* (Lüdtke 1989). В ней автор намеренно не дает детального определения понятия, а применяет метод описания различных источников и ситуаций, определяющих с разных точек зрения и в разные эпохи значение слова «своеволие». При этом подчеркивается полисемия понятия, размытость его значения. Если в XVIII веке «своеволие» имело негативную коннотацию и понималось как иррациональное поведение, упорство, следование собственным установкам и настаивание на своем, несмотря на аргументы других, то уже в следующем столетии намечается сдвиг в сторону нейтральной коннотации понятия: неподчинение общественному мнению и применение особых практик поведения. В начале же XX в. «своеволие» становится синонимом креативности, одаренности и своеобразия, обозначая однозначно положительные качества.

В данной статье нас интересует кейс выпадения из системы – вариант, когда творческая деятельность режиссера происходит вне государственных институтов и пространств: пример творчества Киры Коваленко (в сравнении с коллегами из мастерской – Кантемира Балагова и Малики Мусаевой) позволит показать, как режиссеры выстраивают отношения с властью, создавая особое пространство творчества.

Междисциплинарный подход концепции (история, литература, политические теории и социология) дает возможность анализировать творчество режиссеров на разных уровнях, учитывая при этом как их фильмы, так и участие в общественно-политической жизни. Особое внимание в этом контексте будет уделяться анализу интервью с режиссерами, фиксирующих механизмы выражения несогласия и пассивные формы сопротивления в их творчестве, а также переосмыслению практик протеста советских нонконформистов и диссидентов.

II. Сокуров и «сокуровцы»

Все режиссеры, закончившие мастерскую Сокурова, постоянно говорят об огромном значении и влиянии мастера на их формирование как профессионалов, так и граждан. По словам участников мастерской, Сокуров за пять лет обучения попытался передать своим студентам режиссерские знания и умения, помогая формировать их собственное пространство творчества, учитывая их уникальный региональный опыт, связанный с особенностями воспитания, взросления и жизни на Северном Кавказе. Основная задача мастерской состояла в том, чтобы у студентов появились инструменты для собственного высказывания. При этом Сокуров не оказывал давления, но настаивал на своеобразии, требовал от учеников аутентичного изображения региона, а не умножения образов колониального кино (Shavlovskii 2021).

В интервью, статьях и постах в социальных медиа Коваленко, Балагов и Мусаева подчеркивают роль Сокурова в их творчестве, по-разному расставляя акценты. Малика Мусаева обращает внимание на базовые установки мастера во время обучения в мастерской:

Сокуров обучил нас глубоко думать, глубоко разбирать персонаж. Смотреть не однобоко, а с разных сторон. Я ему очень благодарна за это. Он дал нам основы, которые помогают нам в профессии и будут с нами до конца жизни. Обучил нас и в человеческом плане. Взрастил духовно всех нас. Каждому находил свой путь, изменил всех, перевернул мировоззрение (Besolti 2017).

Кантемир Балагов более детально обозначил значение мастерской Сокурова в интервью журналу «Холод», подчеркивая значимый акт выпадения мастерской из столичного контекста и указывая, прежде всего, на его деколониальную и децентрализующую функцию:

Я думаю, что сама мастерская Сокурова – это была такая миссия по децентрализации киношной индустрии, потому что все кино находилось в Москве. И второе – это борьба с империализмом. Сокуров учил нас, чтобы мы не боялись снимать про свой регион, про своих людей, показывать миру, какие мы. Потому что никто не знал и не знает, как мы живем, в чем мы похожи, в чем мы различны. Это в нас засело (Bekbulatova 2022).

На самом деле, Северный Кавказ до сих пор остается частью имперского опыта российской государственной власти. Его истории рассказываются «победителями» на языке победителей. Выпускники мастерской Сокурова изменили эту ситуацию. И как правильно отмечает кинокритик Шавловский о выпускниках мастерской: «Теперь у нас есть не просто двенадцать новых

режиссеров, а двенадцать свидетелей, которые способны описать то, что в культуре еще не было описано и показано» (Shavlovskii 2021).

Сокуров сформировал не только художественные взгляды и технические приемы учеников мастерской, но и научил их настаивать на своеобразии собственного видения и не подчиняться мейнстриму. При этом фигура самого мастера может считаться визуализацией концепции своеволия Людтке и Линденбергера, основной характеристикой которой является настаивание на своем, а также упрямство в следовании собственным установкам.

Творчество Сокурова полностью выдержано в «модусе своеволия»: его фильмы – это то пространство свободы, которое он создает, осознанно выстраивая свои отношения с государственной властью. Его кинематографическая карьера начинается с дебютного фильма *Одинокий голос человека* (1978), который из-за конфликта с руководством ВГИКА, обвинившего режиссера в формализме и антисоветских настроениях, не был засчитан как дипломная работа и подлежал уничтожению. Саботируя решение руководства вуза, Сокуров выкрадывает фильм из архива (Iurizditskii 2004). Андрей Тарковский, посмотрев «избавленный от уничтожения» фильм, сразу «отметил руку гения». Режиссер пытался организовать коллеге выезд за рубеж, но тот отказывался, несмотря на то, что его фильмы не выходили в прокат, а руководство *Госфильма* подвергало его творчество постоянной критике.

В 90-е Сокуров создает цикл, названный им самим тетралогией о власти, *Молох*, *Телец*, *Солнце* и *Фауст*, который в мировом кинематографе считается примером обличения авторитаризма. Примерно с 2011 года режиссер регулярно подвергает критике российскую государственную политику на Кавказе. В 2017 году Сокуров настаивает на освобождении украинского режиссера Олега Сенцова, осужденного на 20 лет якобы за подготовку терактов в Крыму, и постоянно обращается к президенту Путину с просьбой о помиловании. В этой ситуации режиссер демонстрирует, с одной стороны, цеховую солидарность с украинским коллегой и упорство в отстаивании своих взглядов, а с другой – старательно избегает открытых конфликтов, за которыми могли последовать репрессивные меры со стороны власти. Своими критическими высказываниями по отношению к «украинской» политике, а также критикой чеченского президента Кадырова Сокуров постоянно провоцирует власть. Но, являясь советником президента по развитию гражданского общества и правам человека (с 2018 года), Сокуров оказывается частично встроенным в систему государственной власти. Его студенты, в отличие от него, выбирают позицию выпадения из госструктур, отказываясь от государственного финансирования, сотрудничая с независимыми продюсерами и снимая кино на их деньги. При этом очевидно, что их фильмы унаследовали своеволие

мастера и его манеру оппонирования режиму – форму т.н. «мягкого протеста». В них они выстраивают то особое пространство свободы, которое помогает им выразить свое отношение к происходящему, демонстрируют своеволие и неподчинение мейнстриму.

За десять лет выпускники мастерской Александра Сокурова получили номинацию на «Оскар» и три победы в Каннах. Несколько раз они получали главные призы «Кинотавра», их фильмы показывали в Берлине, Венеции и Локарно (Smyslov 2021). И хотя Балагов, Золотухин, Мусаева и Битоков стали самобытными и самостоятельными режиссерами, Кира Коваленко отмечает в своем интервью, что выпускники мастерской «еще очень долгое время будут “ученики Сокурова”, и нужно очень много терпения и сил, чтобы обрести свое собственное имя» (Besolti 2017).

III. Кира Коваленко и ее дебютный фильм *Софичка*

Киру Коваленко можно назвать особым явлением в современном российском кинематографе, своеобразным примером своеволия. Она не только выбирает себе не самую обычную для женщины на Кавказе профессию режиссера, проявляя тем самым настойчивость и упорство, но и оказывается первым в истории российского кино каннским лауреатом, не побоявшимся подать на фестиваль, главную площадку авторского кино, фильм, явно не соответствующий экспортному образу Северного Кавказа. В одном из интервью Коваленко рассказывает о негативной реакции местных представителей власти на фильм, который они посчитали очернением Северного Кавказа еще до его премьеры (*Razzhimaia kulaki* 2021). О специфике профессии режиссера для женщины на Кавказе она говорит в другом интервью:

Я – начинающий «женщина-режиссер» на Кавказе, это немного специфично. Когда мы только приехали в Абхазию, мне было странно, что если я задаю вопрос мужчине, то, скорее всего, он ответит мужчине, который меня сопровождает. Я понимала, что в таких обстоятельствах будет сложно работать. Пришлось бороться за место, которое я занимала. Постепенно стала жестче, требовательнее. Строгие профессиональные отношения заставляют всех забыть о половой принадлежности, возрасте и об особенностях менталитета на Кавказе (Zaitseva 2021).

В 2016 Коваленко дебютировала на Таллиннском кинофестивале с первым полнометражным фильмом *Софичка*, который многие критики называли среди главных фильмов года. Интересно отметить, что неочевидную идею для первого фильма подал сам Сокуров, рекомендовавший снять фильм по

мотивам произведения одного из самых известных кавказских диссидентов – Фазиля Искандера.

Хотя *Софичка* является экранизацией одноименной повести Фазиля Искандера, картина четко демонстрирует своеволие молодой режиссерки в работе с материалом. Он снят в аутентичных селах Абхазии, полностью на абхазском языке. Сам Искандер хотел, чтобы в фильме говорили по-русски – как в повести. Но Коваленко настояла на том, чтобы все было снято именно так, потому что, по ее мнению, в те годы в этих селах никто не общался на русском. Съемки фильма в абхазских селах на абхазском языке можно считать первым актом своеволия в карьере режиссерки.

Кроме того, ее подача материала существенно отличается от текста оригинальной повести. *Софичка* – классическое, хронологически выстроенное описание жизни простой сельской девушки из горного села, которая рано выходит замуж и теряет ребенка, а затем погибает и ее муж. Во время войны она дает пристанище дезертировавшему с фронта брату мужа, за что отправляется в Сибирь в ссылку. Нелинейное повествование в фильме Коваленко и совмещение разных временных планов делает картину более инновативной, а совмещение художественного и документального напоминает сокуровскую манеру передачи не реальных событий, а фантазии на определенную тему. Помимо того, в фильме Коваленко нет многих важных деталей из тех, на которых строился текст Фазиля Искандера. Так, например, отсутствует история написания Софичкой писем Сталину с просьбой о помиловании семьи мужа. Коваленко опустила слишком очевидную линию повести, считая упоминание тирана неважным, притом, что дух времени в фильме передан аутентично, угроза для жизни Софички вполне ощутима и причины ее очевидны.

Коваленко взялась за материал Фазиля Искандера очевидно еще и потому, что творчество самого Сокурова тоже диссидентское, постоянно находящееся в конфронтации с властью. Снимая свою версию *Софички* Коваленко переосмысливает традицию диссидентства разных поколений, пропуская ее через себя и расставляя собственные акценты.

III. 1. *Разжимая кулаки*

Разжимая кулаки – второй художественный фильм Киры Коваленко, получивший гран-при конкурса авторского кино «Особый взгляд», премьера которого состоялась в 2021 году на Каннском кинофестивале. Применяя концепт своеволия к анализу фильма, можно рассматривать его как случай, который Линденбергер обозначает выпадением из системы. Это выпадение происходит,

во-первых, на внешнем уровне (выпадение из системы государственной власти: нет государственной финансовой поддержки, проката в РФ, Коваленко не является членом ассоциации кинорежиссеров, не сотрудничает с государственными организациями), во-вторых, на внутреннем уровне (выпадение из колониальной парадигмы российского кино: место, язык, гендерная тематика). Российский кинематограф существует за редким исключением (якутское кино) на русском языке, хотя в состав России входит более 180 национальностей, а большинство фильмов снимается если не в Москве, то в крупных российских городах. Коваленко, являясь уроженкой Северного Кавказа, снимает фильм на осетинском языке в небольшом городке Мизур в Северной Осетии, затрагивая в нем нежелательную тему последствий теракта в Беслане и делая акцент на гендерной тематике. Важно также отметить, что в картине не создается образ экзотического Другого / Другой, а женщина-режиссер рассказывает историю о Северном Кавказе на примере сепарации молодой женщины от патриархальной семьи.

С первых кадров фильма становится понятно, что перед нами не красивое жизнеутверждающее кино о гламурных столичных героях, а самобытное повествование о жизни на периферии, о которой снимать не принято. Действие фильма происходит в Северной Осетии, в небольшом шахтерском городке Мизуре, расположенном в горах. Ада / Ададзе живет с отцом Зауром и младшим братом Дакко. У нее есть молодой человек Тамик, который за ней ухаживает. Ада работает в магазине одежды, а в свободное время приходит на остановку маршрутки ждать старшего брата Акима, стараясь не пропустить его приезд из «красивого большого города Ростова», куда он уехал на заработки. Когда брат возвращается в маленький шахтерский городок, начинается экшен. Оказывается, что Ада – одна из жертв теракта в Беслане и пострадала во время освобождения школы от боевиков. Отец не хочет, чтобы Аду оперировали, потому что боится за жизнь дочери. А Ада надеется, что после операции она сможет быть снова здоровой или, как она говорит в фильме, «целой». История попытки сепарации от семьи строится в фильме на привычном поколенческом конфликте, в который добавлен момент взросления и переработка травмы теракта. Брат может спасти Аду, увезя ее в большой город, где ей успешно могут сделать операцию. Финал картины – открытый и совершенно непонятно, чем закончится отъезд Ады из города с Акимом – новым патриархатом или торжеством феминизма с возможностью свободы и самоопределения.

Коваленко подчеркивает важность аутентичных кавказских артефактов в фильме и рассказывает в интервью, как она, выбирая локации, нашла т.н. раненный дом в Инстаграме, в котором и «поселила» свою главную героиню Аду. Раненный дом, выступающий символом незалеченных ранений

и невысказанных травм, несколько раз присутствует в кадре, подчеркивая важность темы и ее переработки. Другим кавказским артефактом можно считать дрифты: мужская забава ездить на машине по кругу, создавая как можно больше шума и демонстрируя мужество и бесстрашие. Кроме того, в фильме Коваленко много фактуры, которую не часто впускают в кадр российские кинематографисты: скромный быт жителей многоэтажек, некрасивая одежда героини и ее сумка со средствами гигиены и лекарствами, грязные и пыльные «Жигули» отца.

Большая часть фильма построена на сверхдлинных дублях, снятых преимущественно крупным и сверхкрупным планом. Но в конце фильма, в последние три минуты, происходит смена киноязыка: зрителям показывают Аду и Акима в записи свадебного кортежа, снятым на любительскую камеру. Герои едут по трассе по направлению к Ростову и последнее, что видят зрители: Ада разжимает кулаки и отпускает зажатую в них сумку. После этого изображение распадается на пиксели.

Фильм полностью снят на осетинском языке, при этом режиссерка намеренно отказалась от русского дубляжа, желая подчеркнуть региональное своеобразие картины. Как и в первом фильме *Собичка*, в *Разжимая кулаки* все действующие персонажи говорят исключительно на родном языке. На питчинге фильма Коваленко настоятельно предлагали снимать на русском или хотя бы показывать фильм в дубляже на кинофестивалях, но режиссерка в очередной раз настояла на своем:

Важен язык, национальный характер, важны именно эти герои. Главные и второстепенные. Был сложный момент, когда мы не могли найти актера на роль отца героини. Длилось это невыносимо долго. Надо снимать, а героя нет. Я не соглашалась ни на какие предлагаемые варианты. Нужен был именно отец из Осетии. Носитель языка. Это совсем другая пластика, другой характер. Важно было сохранить место и людей этого места. И в дальнейших картинах буду стараться придерживаться этого принципа (Maliukova 2021).

Именно потому, что фильм снят полностью на осетинском, интересно отметить моменты присутствия русского языка в фильме. Он представлен, во-первых, в передаче по местному телевидению некрологов, во-вторых, кальянным рэпом, традиционно исполняемом на русском языке, и в-третьих, надписями на кириллице на стенах заброшенных домов.

Как у Малики Мусаевой в *Клетка ищет птицу* сцена похода на кладбище превращается в ужасный трип, когда мать и дочь не могут найти могилу отца, потому что кладбище огромное и они теряются на его территории, двигаясь иногда по кругу, так и в фильме Коваленко вечерами по телевизору по кругу

передают некрологи. Непроговоренность травм российско-чеченских войн фигурирует как лейтмотив у всех учеников Сокурова, но самая колоритная сцена, описывающая геополитическую ситуацию на Кавказе, а также последствия российской имперской политики присутствует в фильме Кантемира Балагова *Теснота*. Там подвыпившие кабардинцы говорят о возможности отделения от России и смотрят музыкальные видеоклипы, запись в которых внезапно прерывается на сцену экзекуции российского солдата. В ней крупным планом показывают, как чеченцы отрезают ему голову.

Как и Коваленко Кантемир Балагов затрагивает в фильме тему постсоветских пространств на Кавказе. И если в *Разжимая кулаки* присутствие России фиксируется надписями на стенах заброшенных домов, то в *Тесноте* тема отношений метрополии и колоний заявлена одной очень точной деталью: на воротах дома в Нальчике изображена Спасская башня Кремля с олимпийскими кольцами, символ Олимпиады-80.

Исполнение на русском языке композиций так называемого кальянного рэпа Ислама Джамбекова *В городе гаснут огни* и Хасана Абубукарова *В небе звезды горят* дополнительно подчеркивает отношение между метрополией и колонией. Музыканты, с одной стороны, используют восточные мотивы и мелодизмы для передачи колорита кавказских реалий, а с другой стороны, пытаются встроиться в культуру метрополии, где проще монетизировать свое творчество. Выбор именно этих композиций передает, кроме того, существующие соотношения гендерных ролей на Кавказе, прежде всего, приоритет роли мужчины в обществе.

С гендерной тематикой связана и основная провокация фильма – призма, выбранная режиссеркой для главной темы фильма – переработки травмы теракта в Беслане – через сексуальную тему. О том, что Ада получила тяжелые ранения во время теракта в Беслане, которые отец не дает долечить до конца, зритель узнает в интимной сцене в магазине. Ада провоцирует близость с Тариком, желая ему открыться и одновременно стесняясь своего искалеченного тела. И эта провокация не может не впечатлять. Интересно также, что Тарик не справляется с ситуацией, признаваясь, что секса у него никогда не было и вообще он «в этом еще не очень». Сцена в магазине, в которой героиня открывается своему «жениху» – невероятно откровенная и призвана спровоцировать кавказского зрителя. Последующая сцена купания в озере, в которой Ада уже открыто предлагает себя Тарику и просит его забрать ее к себе, тоже достаточно провокативна для региона, но тем не менее, режиссер настаивает на таком ходе событий.

Важно отметить, что в фильме *Разжимая кулаки* мы имеем дело не с колониальной парадигмой, обычной для российского кино и заключающейся

в создании образа Другого, дикого и своевольного горца или же экзотической красавицы, которая послужит наградой главному герою, а с поиском девушкой себя, своей сексуальности. Эта тематика никак не пересекается с привычным образом женщины-матери и домохозяйки, характерной для изображения кавказских женщин.

В фильме Малики Мусаевой *Клетка ищет птицу* изображается похожая ситуация. Он погружает зрителя в быт чеченской деревни, домашний мир женщин, где четко прослеживается патриархальный уклад, сохранявшийся веками. Яха, которую собираются выдать замуж против ее воли, подслушивает разговор старших и из него узнает, что и ее мать была несчастлива в браке. Она видит это и на примерах своей сестры и подруги и решает вырваться из замкнутого круга, демонстрируя невероятную потребность в свободе. Интересно, что в фильме Мусаевой свобода изображается не как имеющаяся в наличии, а как необходимость и потребность в ней. Поэтому *Клетка ищет птицу* в современном мире Северного Кавказа, при всей декларируемой невинности, кино и рискованное, и совершенно необходимое.

Ситуацию патриархата, в которой женщина обязательно должна принадлежать мужу и быть частью семьи, впечатляюще изображает и Балагов в *Тесноте* в сцене, где мать надевает на Илану платье во время смотрин, пытаясь выдать ее замуж за мальчика из хорошей еврейской семьи.

Важно отметить, что у всех трех режиссеров фокус направлен не на экзотизацию Кавказа, не на инаковость кавказских традиций, а на индивидуальную историю, которая становится историей Кабардино-Балкарии, Осетии и Чечни. Это история, которая снимается женщинами о женщинах. И даже фильмы Балагова вписываются в эту линию, обладая особенной фемининностью и мягкостью подачи женских историй, как в *Тесноте*, так и в *Дылде*.

IV. Стратегии и формы самопрезентации в СМИ

При анализе стратегий и форм презентации через призму концепции своеволия хотелось бы обратить внимание, прежде всего, на знаковое интервью Балагова известному российскому видеоблогеру Юрию Дудю, опубликованное на платформе YouTube в июне 2019 года, а также проанализировать публичные выступления Коваленко с известным кинокритиком Антоном Долиным и продюсером Александром Роднянским в конце 2021 года, также размещенных на видеохостинге, и завершить обзор разбором их совместного участия в видеоролике Долина *Не дадим страху сожрать нашу душу* в феврале 2022 года.

IV. 1. Интервью Юрию Дудю

Интервью Балагова Дудю, набравшее на данный момент более 5 млн просмотров, начинается как иллюстрация к концепции своеволия. Успешный молодой режиссер, получивший за свои фильмы две каннские награды, ведет журналиста по родному городу Нальчику не центральными улицами, а настаивает на прогулке по изнанке города, проводит его через закоулки с заброшенными или полуразвалившимися домами, закрытыми заборами. На прогулке Балагов рассказывает о культурной политике в республике, в которой нет бюджета на авторское кино, но приветствуются клюквенно-патриотические фильмы о войне. Режиссер с большой долей иронии критикует местные власти и не боится говорить о проблемах Кавказа.

Интересно обратить внимание на телесную провокацию Балагова, который в интервью показывает и подробно рассказывает о своих татуировках, считающихся на Кавказе частью тюремной культуры и осуждаемых большей частью населения. В этом контексте важно упомянуть и вестиментарный протест режиссера: Балагов не случайно выбирает одежду от Демны Гвасалия, скандального грузинского дизайнера, пережившего подростком войну в Абхазии. Стиль от Демны Гвасалия, выбранный Балаговым, явно не является мейнстримом в мире моды и четко маркирует пространство, которое создает вокруг себя режиссер, осознанно подходя как к выбору одежды, так и к своему творчеству. В интервью Балагов определяет свое отношение к одежде как философию, как попытку самоидентификации и рассказывает об осознанном отношении к обустройству пространства и потреблению брендовых продуктов. Также внимательно режиссер подходит и к выбору одежды для персонажей фильма, декораций и локаций для съемки. В обоих фильмах Балагова заметна эта особая маркировка пространства, в котором для каждого протагониста характерна собственная цветовая гамма (для Иланы в *Тесноте* красно-синий, для Ии в *Дылде* – желто-зеленый, для Маши – охра).

Интервью Дудю интересно в контексте этой статьи тем, что оно фиксирует применение разноуровневых практик сопротивления и проявления своеволия, описываемых Людтке и Линденбергером: провокация как способ выражения несогласия, применение невербальных / телесных практик, упорство в отстаивании интересов, а также избегание открытого конфликта и определенного рода ирония по отношению к представителям власти.

IV. 2. Интервью Коваленко с Долиным и Роднянским

Коваленко ведет себя в публичных интервью по-другому. Она осознанно создает образ профессионала, артхаусного режиссера, который выпадает из системы киноиндустрии, заявляя, что призы ей не важны и в подтверждение этому демонстративно не является на вручение приза в Каннах. На обсуждении фильма в кинотеатре КароАрт с кинокритиком Антоном Долиным и продюсером Роднянским Коваленко, рассказывая о себе и описывая замысел фильма, обозначает в своем первом «большом» интервью не только своеобразие пространства, в котором развивается ее творчество, но и задает желаемый вектор его восприятия, подчеркивая «модус своеволия»: неподчинение мейнстриму, настаивание на своем, а также упрямство и следование собственным установкам.

Коваленко подробно рассказывает о том, как она выбрала профессию, нехарактерную для женщин на Кавказе, где все еще существует традиционное гендерное разделение ролей, а также о спорном решении снимать фильмы на местных языках (Kovalenko 2021). Говоря о кастинге на фильм *Разжимая кулаки*, она подчеркивает упорное желание работать с молодыми непрофессиональными актерами, которые, по ее мнению, «в основном более открытые, смотрят на все другими глазами» (*Razzhimaia kulaki* 2021). Важно также отметить, что Коваленко в своих фильмах регулярно нарушает конвенции, не стесняется конфронтации с местными обычаями, настойчиво говорит о проблемах, существующих на Северном Кавказе.

В интервью с известным кинопродюсером Роднянским в Ельцин-центре в Екатеринбурге акцент делается на то, что фильмы, снятые Коваленко, являются примерами независимого российского кино, а не получают государственную поддержку.

IV. 3. Совместное видеообращение *Не дадим страху сожрать нашу душу*

Участием в записи антивоенного видео *Не дадим страху сожрать нашу душу* известного российского кинокритика Антона Долина наряду с другими российскими режиссерами Коваленко и Балагов демонстрируют не только акт цеховой солидарности, но и применение невербальных практик протеста *par excellence* (Dolin 2022). Прежде всего, обращает на себя внимание, что Кира Коваленко и Кантемир Балагов выражают протест против имперской, захватнической политики Путина и его нападения на Украину на вестиментарном уровне. Коваленко появляется в видео в уже ставшем иконографическим

свитере в стиле Данилы Багрова из фильма Балабанова *Брат*, а Балагов в худи от грузинского дизайнера Демны Гвасалия, основателя культового бренда Vetements, с более чем провокативной надписью «Иди на хуй».

С самого начала военных действий в России начинается борьба между патриотическим и либеральным лагерем за наследство «главного» российского режиссера Балабанова, фильмы которого сегодня, с одной стороны, используются в целях легитимации ведения войны (*Брат* и *Брат 2*), а с другой, имеют четко выраженную антимилитаристскую позицию (*Груз 200* и *Кочегар*). Именно фильмы Балабанова стали основой имперского ресентимента, а фразы из его фильмов превратились в лозунги на танках, въезжающих в Украину – «Сила V правде», «Это вам За Севастополь» и т.д. Коваленко в своем высказывании об общей ответственности и деструктивности страха в ситуации войны подчеркивает антимилитаристскую линию рецепции Балабанова, фокусируя внимание на гуманистических тенденциях его творчества и вступая тем самым в борьбу с официальной линией восприятия творчества Балабанова: «Каждый из нас ответственен за то, что происходит. И сейчас мы не должны бояться. И нужны не только слова, но и действия. Поэтому ничего не бойтесь! Нас много. Давайте этому противостоять» (Dolin 2022).

Балагов надевает худи от Демны Гвасалии, который в своих коллекциях регулярно визуализирует антимилитаристскую тематику. Дизайнер, родившийся в Сухуми, который в девяностые годы был одним из центров грузино-абхазского конфликта (1992–1993), постоянно использует в своих проектах такие элементы антимилитаристской символики как рваные худи и футболки со следами пуль, перерабатывая травму, полученную в детстве. Таким образом, Балагов, с одной стороны, указывает на российскую традицию ведения войн на Кавказе, а с другой стороны, вписывается этой акцией в контекст актуального военного российско-украинского конфликта и его уже ставшей классикой аббревиатурой ПТН ИНХ (Путин, иди на хуй)². И если Кира Коваленко говорит

² Речь идет о меме ПТН ИНХ, производной от главного интернет-мема российского вторжения в Украину, возникшем в связи с конфликтом на острове Змеиный в первый день войны. Российские военные потребовали от украинских пограничников, находившихся на острове, сдаться, послав им сообщение: «Я русский военный корабль. Предлагаю сложить оружие и сдаться, чтобы избежать кровопролития и неоправданных жертв. В противном случае по вам будет нанесен бомбово-штурмовой удар. Как поняли, прием?». Украинцы ответили: «Русский военный корабль, иди нах*й». Позднее это высказывание стало основой для мемов типа Путин, иди на хуй. А Змеиный стал символом сопротивления Украины по всему миру, несмотря на то, что достоверность этой истории вызывает много вопросов. Источник: <https://www.unian.net/war/russkiy-voennyi-korabl-idi-nah-y-raskryta-tayna-zapisi-znamenitoy-frazy-12216963.html>.

об ответственности и деструктивности страха в ситуации войны, то Балагов выразительно молчит, провоцируя принтом на худи, и делая концептуальное высказывание Гвасалии своим политическим стейтментом.



V. Заключение

В актуальных культурно-политических условиях в России применение концепции своеволия оказывается подходящей матрицей для исследования творчества режиссеров, разными способами демонстрирующих несогласие с авторитарным правлением. В статье была представлена попытка рассмотреть их фильмы как творческое пространство, в котором они позиционируют себя по отношению к власти, осознанно выстраивая отношения с ней. Выражая эти отношения разными способами, они подтверждают свой творческий стейтмент общественно-политической позицией. Балагов открыто провоцирует государственную власть, поднимая в своих фильмах и выступлениях в СМИ неудобные вопросы, о которых не принято говорить (квир-тематика, монополия государства на интерпретацию истории и памяти, проблемы Кавказа). Мусаева продолжает эти темы, но ее художественные средства более subtilны: она не называет вещи своими именами, в фильме все размыто, как бы нарисовано акварелью. Мусаева редко дает интервью, избегая выражения четкой политической позиции в СМИ. Учитывая эти обстоятельства, а также принятие финансирования от российского Фонда Кино, тактику Мусаевой можно обозначить как мнимый оппортунизм. Кира Коваленко, снимающая фильмы с деколониальным фокусом о регионах на языке этих регионов и на деньги независимого продюсера (Роднянский) представляет парадигму, обозначенную в концепции своеволия Людтке и Линденбергера как случай выпадения из системы.

После вторжения российских войск в Украину Кира Коваленко и ее партнер Кантемир Балагов уехали из России – сначала в Турцию, затем в Тбилиси, а оттуда в Лос-Анджелес. Малика Мусаева живет с 2016 года в Гамбурге. На данный момент даже мягкий протест, subtilно выраженный в творчестве выпускников мастерской Сокурова, становится в России невозможным. Государство требует продемонстрировать четкую позицию по отношению к происходящему, а несогласных покинуть страну.

Список литературы

- Bekbulatova, Taisiia. 2022. «*Ja ne khochu verit', chto 24 goda zhil sredi liudei, kotorye iskrenne khotiat smerti drugim*» [Бекбулатова, Таисия. 2022. «Я не хочу верить, что 24 года жил среди людей, которые искренне хотят смерти другим»]. <https://holod.media/2022/05/19/balagov/>.
- Besolti, Karina. 2017. *12 uchenikov Sokurova. Malika Musaeva* [Бесолти, Карина. 2017. 12 учеников Сокурова. Малика Мусаева]. <https://gorets-media.ru/page/12-uchenikov-sokurova-malika-musaeva?ysclid=lfwkvw51gd361412026>.
- Dolin, Anton. 2022. *Ne dadim strakhu sozhrat' nashu dushu* [Долин, Антон. 2022. Не дадим страху сожрать нашу душу]. <https://www.youtube.com/watch?v=v63DF4b92BA>.
- Iurizditskii, Sergei. 2004. „Mne interesna zhizn' sama po sebe“. *Kinovedcheskie zapiski: zhurnal*. № 67 (Юриздический, Сергей. 2004. „Мне интересна жизнь сама по себе“. *Киноведческие записки: журнал*). <http://www.kinozapiski.ru/ru/article/sendvalues/52>.
- Klochkova, Kseniia. 2014. *Ministr kul'tury Medinskii: Deneg na fil'my o «Rashke-govniashke» bol'she ne dam* (Клочкова, Ксения. 2014. Министр культуры Мединский: Денег на фильмы о «Рашке-говняшке» больше не дам). <https://www.fontanka.ru/2014/12/09/202/?ysclid=lhc3jkppyd428604994>.
- Kovalenko, Kira. 2021. *Aleksandr Rodnianskii, Anton Iarush i Sitora Alieva* (Коваленко, Кира. 2021. Александр Роднянский, Антон Яруш и Ситора Алиева). <https://www.youtube.com/watch?v=FPW4gCvJRpY>.
- „Leviafan» — samyi izvestnyi sovremennyi rossiiskii fil'm o bor'be cheloveka i vlasti“. *Meduza* 2023 [„Левиафан» – самый известный современный российский фильм о борьбе человека и власти“]. <https://meduza.io/feature/2023/05/19/leviafan-samyy-izvestnyy-sovremenny-rossiyskiy-film-o-borbe-cheloveka-i-vlasti>.
- Lindenberger, Thomas. 2014. *Eigen-Sinn, Herrschaft und kein Widerstand*. https://zeitgeschichte-digital.de/doks/frontdoor/deliver/index/docId/595/file/docupedia_lindenberger_eigensinn_v1_de_2014.pdf.
- Lindenberger, Thomas, hg. 1999. *Herrschaft und Eigen-Sinn in der Diktatur. Studien zur Gesellschaftsgeschichte der DDR*. Köln, Weimar, Wien: Böhlau.
- Lüdtke, Alf. 1989. *Alltagsgeschichte. Zur Rekonstruktion historischer Erfahrungen und Lebensweisen*. Frankfurt am Main und New York: Campus Verlag.
- Maliukova, Larisa. 2021. *Kira Kovalenko: «Sviazannye nadezhnoi tsep'iu, ty ne umeet razgovarivat' drug s drugom»* [Малюкова, Лариса. 2021. Кира Коваленко: «Связанные надежной цепью, мы не умеем разговаривать друг с другом»]. <https://novayagazeta.ru/articles/>

Мастерская Сокурова как школа своеволия...

- 2021/07/10/kira-kovalenko-sviazannye-nadezhnoi-tsepiu-my-ne-umeem-razgovarivat-drug-s-drugom?ysclid=lfww4acmvh869537675.
- «Razzhimaia kulaki» *obsuzhdenie s Antonom Dolinym i sozdateliami kartiny: Kira Kovalenko interv'iu v El'tsin-tsentre*. Karo Art. 2021. [«Разжимая кулаки» обсуждение с Антоном Долиным и создателями картины: Кира Коваленко интервью в Ельцин-центре. Каро Арт. 2021]. <https://www.youtube.com/watch?v=W2Hcvt19ww8&t=1636s>.
- Shavlovskii, Konstantin. 2021. *Kavkazskii khronotop. Istoriia Kabardino-balkarskoi masterskoi Aleksandra Sokurova* (Шавловский, Константин. 2021. *Кавказский хронотон. История Кабардино-балкарской мастерской Александра Сокурова*). <https://kinoart.ru/texts/sokurov-masterskaya-fond?ysclid=lcxt7zn78x91393497>.
- Smyslov, Vadim. 2021. *Dvenadtsat'* (Смыслов, Вадим. 2021. *Двенадцать*). <https://theblueprint.ru/culture/cinema/masterskaya-sokurova?ysclid=lcxtndpu5k769428132>.
- Sokurov, Aleksandr. 2011. „Inogda kazhetsia strannym, chto my voobshche vyzhili, interv'iu Ol'ge Shervud”. *Moskovskie novosti* [Сокуров, Александр. 2011. „Иногда кажется странным, что мы вообще выжили, интервью Ольге Шервуд”. *Московские новости*]. https://sokurov.spb.ru/isle_ru/isle_mst.html.
- Sulim, Sasha. 2018. „Ia vse vydumal! I nadeius', chto imeiu na eto pravo v nashei strane”. *Meduza* (Сулим, Саша. 2018. „Я все выдумал! И надеюсь, что имею на это право в нашей стране”). <https://meduza.io/feature/2018/10/15/ya-vse-vydumal-i-nadeyus-chto-imeyu-na-eto-pravo-v-nashey-strane>.
- Zaitseva, Dar'ia. 2021. *Kira Kovalenko: rezhisser iz Nal'chika, udivivshaia Kanny* (Зайцева, Дарья. 2021. *Кира Коваленко: режиссер из Нальчика, удивившая Канны*). <https://heroine.ru/kira-kovalenko-rezhisser-iz-nalchika-udivivshaya-kanny/?ysclid=lge1hnov4y878837823>.

(Не)изображаемое – эссе о поэзии и войне на основе двух поэм Марии Степановой

Florence Corrado 

Abstract

On Figurability: A Reflection on War and Poetry Based on Two Poems by Maria Stepanova

This article tries to prove that Maria Stepanova's poetry shows on the one hand, in the poem *The War of Beasts and Animals* (2015), that war blows up the language system, thereby absorbing humans into the unimaginable, and on the other hand that the poem *The Body Returns* (2018) shows a life-giving power of the poetic word, which can create anew an ethical and poetic system that restores the connection between people and culture.

Keywords: Maria Stepanova, poetry, war, language, trauma

Поэма *Война зверей и животных* (Stepanova 2015) была написана Марией Степановой в 2015 г., когда разворачивалась война в Донбассе. Как и в поэме *Spolia*, написанной в 2014 г., в ней речь идет о том, что «случается с поэзией в стране, замороженной войной» (Henry 2019, 6), писала французская исследовательница и переводчица Элен Анри во вступлении к сборнику *Тело возвращается. Против лирики*, в котором она собрала и перевела на французский язык три поэмы Марии Степановой *Spolia*, *Война зверей и животных* и *Тело возвращается*, тем самым выявляя творческую целостность, которую представляют собой эти три поэмы. В поэме *Spolia* ставится под сомнение лирический субъект, осознавший свою неполноценность, и потому передающий слово множественными голосами, разбросанными в так называемых *spolia* – архитектурных фрагментах, а в поэме *Война зверей и животных* ставится под

вопрос сама поэзия, очутившаяся на грани бездны из-за войны. В поэме также обнаруживается тот разрыв в потоке времени, который представляет собой война. Из-за войны разверзается дыра в пространстве и во времени, образуется неизобразяемая пустота.

Если о системе языка можно сказать, что для говорящего она создает доступ к окружающему миру в непрерывном опыте, то война действительно разрывает непрерывный опыт реальности, она разрушает смежность языка и мира, разбивает связь между говорящим и миром¹. Война расшатывает систему языка, не позволяет возникать словам и мыслям, тем самым разрушая человеческое представление о себе и реальности. Слово теряет способность привязывать говорящего к реальности – без такой словесной связи человеческий субъект пропадает в неизобразяемом. Поэма свидетельствует о гибели, о зиянии, появившемся после разрушения узла, связывавшего вместе язык, реальность и субъекта.

Между тем, поэзию можно определить как словесное искусство, выявляющее систему языка как динамическую структуру (Lanne 2015), придающую основу (пусть зыбкую) существованию субъекта в окружающем его мире. А как бы парадоксально и головокружительно это ни звучало, поэзия также способна выявить обреченность слова, потерявшего из-за войны способность привязывать говорящего к реальности. Поэма *Война зверей и животных* как раз является примером той парадоксальной силы поэзии, способной если не изображать, то хотя бы словесно инсценировать неизобразяемое. Итак, поэма *Война зверей и животных* свидетельствует, что русская поэма как повествовательный жанр не столько себя исчерпала, сколько разорвалась. Война сводит на нет само повествование, понимаемое как ретроспективная организация времени в языковой системе.

В этой статье мы постараемся показать, как в поэме *Война зверей и животных* разворачивается поэтика «обезображения»² (Henry 2019, 9), поэтика невозможного повествования, опустошения, или распада. Затем мы увидим, что поэтике дезинтеграции или «хаоса» как бы отвечает поэтика строя или «космоса» в поэме *Тело возвращается*, написанной Марией Степановой в 2018 г., оставшейся неопубликованной в России, но переведенной Элен Анри и напечатанной во Франции³. Поэма *Тело возвращается* как бы предлагает выход разорванному войной нарративу поэмы *Война зверей и животных* из тупика, утверждая упорядочивающую силу поэтического слова. Следуя примеру

¹ Таким и может быть и определение языка как системы – об этом ниже.

² Попытка перевода того, что Элен Анри называет *poétique de la dé-figuration*.

³ В предисловии процитированного сборника Элен Анри уже указывает на такую интерпретацию.

датской писательницы Ингер Кристенсен (Christensen 2022, 177–258), Мария Степанова восстанавливает динамику языковой системы по обратному алфавитному порядку, тематизируя воскрешение слова.

Поэтика невозможного повествования

Фактура поэмы *Война зверей и животных* противоречит Аристотелеву определению миметического рассказа из XXIII-ей главы *Поэтики*: «Относительно поэзии повествовательной и воспроизводящей в (гекза) метре ясно, что фавулы в ней, так же как и в трагедиях, должны быть драматичны по своему составу и группироваться вокруг одного цельного и законченного действия, имеющего начало, середину и конец, чтобы, подобно единому и целому живому существу, вызывать присущее ей удовольствие» (Aristotel' 1998, 1101–1102). Каждый аспект аристотелевского определения опровергается поэмой Марии Степановой. В первую очередь, невозможна целостность рассказа: поэма распадается на 28 фрагментов разной длины и интонации; в ней нет ни начала, ни середины, ни конца, ни интриги в классическом понимании единого действия, доведенного до развязки главными или второстепенными персонажами. Поэма представляет собой обрывки повествования, калейдоскопические видения военного насилия, перечисления, нагромождающие отдельные элементы пейзажа и частей тела, анонимные голоса, людей и животных. Там, где невозможна целостность, преобладает случайность; органическое единство заменяется губительным смещением и хаосом.

Первый фрагмент, довольно длинный, можно интерпретировать как своего рода матрицу, генерирующую прерывность, дезинтеграцию и смерть.

я улыбалась
он мне сказал: марушь
крепче держись марушь
и мы полете

–

неябрь
безлошадный месяц насытый
гонит из мертвой глины
крестьян, к земле прикрепленных
собак и коров, polegших костью
затонувшую почту
железную ложку
ручь, несущие к устью ртутное серебро

ехал на ярмарку ухарь
ямщик во степи замерзал
помещик пиф-паф застрелился
вагон офицера увез

грек из одессы еврей из варшавы
юный корнет седой генерал
мальчик-юннат
летчик гастелло
каждый кто здесь помирал

вышла из вязкой воды, из верхнего теплого слоя
майскую ночью утоплен-ни-ца и за дело взялась
быстро все опрокинула сырым босиком натоптала
черным телом светила белой сорочкой мела

матушка, матушка, ты? сама я, алеша, не знаю
ласточка, ласточка – та? та улетела, мой друг (Stepanova 2015).

Рассказ начинается как лирический диалог, инсценирующий двух персонажей: женский лирический голос открывает фрагмент, затем сразу дает слово мужскому персонажу в третьем лице. Поэтическое слово их быстро уносит в даль, но только что намеченное движение сразу прерывается; в 4-й строке глагол «полете» обрывается, за ним следуют тире, занимающее всю 5-ю строку, и межстрофный пробел – тем самым пространственно и визуально дает понять, что рассказ невозможен. На другом краю пробела, материализующего пустоту, возникает деформированное, изуродованное слово. Негативное слово «неябрь» не называет ни время («ноябрь»), ни субъект («я»), а наоборот указывает на неопределенное, на отсутствие времени и места, где местоимение могло бы находиться. Дальше идет перечисление людей, обозначенных своими социальными функциями, животных и вещей, унесенных в один смертоносный поток, без логики кроме парадоксальной логики исчезновения. Бессвязный поток ритмизируется повтором лексического поля смерти («мертвой глины», «костьми», «затонувшую», «застрелился») и образа обезчеловечивания, о чем свидетельствует отсутствие прописных букв в начале имен собственных («грек из одессы еврей из варшавы»). После такой динамической картины разрушения начинается короткий обрывчатый фантастический рассказ, где упоминается утопленница из гоголевской *Майской ночи*, но слово раздроблено («утоплен-ни-ца»), как будто оно олицетворяет то разложение, которое грозит поэме. То же самое можно сказать об инверсии («быстро все опрокинула»), провоцируемой утопленницей, как и о символизированной оксюмороном черного света размытости границ между жизнью и смертью («черным телом светила белой сорочкой

мела»). Такое фундаментальное смешение жизни и смерти, на котором заканчивается первый фрагмент, имеет в качестве последствия расшатывание идентичности и языка.

матушка, матушка, ты? сама я, алеша, не знаю
ласточка, ласточка – та? та улетела, мой друг (Stepanova 2015).

Еще возможен диалог между двумя голосами, но голос, говорящий «я», уже не знает, кто он. Два параллельных вопроса посередине каждой строки ставят под сомнение местоимения, тем самым поколебав саму языковую систему. Улетела ласточка, символизирующая у Мандельштама поэтическое слово. Исчезла птица, олицетворяющая живую связь между словом и вещью. Поэма уходит в неопределенное, в случайное, в хаос – что, кажется, подтверждает начало второго фрагмента, уже не в виде невозможного диалога, а в рифмовке двух понятий «отношения» и «обрушения», которые указывают на войну, т.е. на обрушение человеческих отношений между собой, между людьми и окружающим их миром, и на обрушение самого языка, являющегося по сути связью, которая соединяет вместе человека и мир. Такое обрушение поэма *Война зверей и животных* как бы инсценирует, пытаясь назвать неизображаемое.

Назвать неизображаемое

Третий фрагмент поэмы именуется безобразием, или обезображением, расчленение тел, при помощи раздробленного поэтического слова вне синтаксического членения, без которого повествование невозможно.

слева кудри токаря
справа генерала
на груди прекария
челка либерала
щеки твои алые
очи голубые
разговоры малые
доводы любые

небо не так сине как глаза твои, кантария, сини
спой мне, моя милая, что-нибудь из россини
арию графини
с радио россии (Stepanova 2015).

Фрагмент предлагается прочитать, как своего рода экфрасис экспрессионистского полотна, где господствует эстетика гротеска: указания «слева»

Florence Corrado

и «справа» в начале двух первых строк, как при описании картины, намекают на случившийся взрыв на войне. Сам момент взрыва не описывается, но каждая следующая строка как будто равна маленькому осколку тела, по-гоголевски присвоенного не человеку, а лишь его социальной функции. Социальные иерархии опрокинуты смертью; неподвижные, нагроможденные друг на друга части тела как бы образуют изуродованное, чудовищное, лишенное непрерывности лицо («кудри», «на груди», «челка»), но которое тем не менее дальше воспевается искусственным, как бы автоматизированным лирическим голосом, повторяющим традиционные клише любовного дискурса: «щеки твои алые/очи голубые». После ярких, положительных красок, трагично контрастирующих с расчленением тел, конец строфы указывает на исчезновение слова и мысли: «разговоры малые/доводы любые» – не без влияния развращенной официальной музыки, звучащей либо в народной бессмысленной лирике, либо в классической музыке, заслонившей невыразимое слово.

Двенадцатый фрагмент поэмы полностью посвящен вопросу алиенации слова, его обесмысливанию и обреченности на гибель.

чужое слово, как башмак,
без выбора обуй –
и, позабыв свой старый шаг,
оно пойдет с тобой

оно ссыхается у губ,
когда произнести,
как лягушачий голый труп
под солнцем на пути

оно створожится во рту
покуда на замке
и дай-ка я его утру.
и вот оно в платке

и ы его, и ъ его
и тягостное м
не полузначат ничего.
они умрут совсем.

раскинув синие крыла
под тягостью небес
орел плывет как камбала
переплывая лес

уже безалфавитый (Stepanova 2015).

Весь фрагмент описывает «чужое слово», в смысле неосвоенного говорящим слова, случайного слова, («без выбора обуй»), потому и неспособного стать личным и живым («оно ссыхается у губ»). Такое отстраненное слово овеществляется, сравнивается с предметом («как башмак»), с мертвым животным («как лягушачий голый труп»), затем всего лишь со следом («и дай-ка я его утру»). Чужое слово в конце концов изображается, как вырванное из реальности, как оказывающееся в плену: «и вот оно в платке». Рот «на замке», слово распадается на пустые частицы, потерявшие способность быть значимыми («не полузначат ничего»). В следующей строфе представляется метафоризация пустого, обреченного на гибель слова («они умрут совсем») оно приобретает черты гибридного чудовища, ни птицы, ни рыбы («орел плывет как камбала»), несущегося сквозь энigmatический лес. Находящееся в конце строки и строфы слово «лес» как бы висит над бездной межстрофного пробела, будто оно именуется временно-пространственную пустоту поэмы – и соразмерного ей мира. Пробелом задерживается последняя строка, где открывается парадоксальное определение леса: «уже безалфавитый». В этом фрагменте онирической картиной рисуется реальность, от которой оторвано живое слово. «Безалфавитный лес» указывает на безвременность и беспространственность неупорядоченного словом мира. Мрачный образ леса без алфавита напоминает о том, что пишет французский мыслитель и переводчик Жорж Артюр Гольдшмидт: «Язык является тем человеческим лесом, который делает явным разные языки, при том каждый язык протаптывает собственную тропу через один и тот же лес»⁴ (Goldschmidt 2017, 140). Без алфавита, без следа какого-либо языка, нет и тропы, нет прохоженного пространства, нет пережитого времени, не может и быть самосознания какого-либо субъекта. Царит неопределенное, бесформенное – библейское *тоху ва боху*.

Однако написанную позже поэму *Тело возвращается* (Stepanova 2018) можно истолковать, как своего рода выход из тупика безалфавитного мира, благодаря диалектике поэтического и переводческого слова. Будучи поэмой воскрешения, *Тело возвращается* снова приводит мир к стройности, восстанавливает языковую и поэтическую систему, следуя динамике двух композиционных принципов – обратного алфавитного порядка и числового ряда.

⁴ «Le langage est la forêt humaine que les langues font voir, chacune trace un sentier différent dans le même massif».

Поэма как строй

Исходя из повествования *Книги Бытия* (*Bytie*), можно сказать, что акт творения есть акт отделения: «и отделил Бог свет от тьмы» (Быт 1:4), «и отделил воду, которая под твердь, от воды, которая над твердь» (Быт 1:7). Акт отделения дает толчок к выходу из бесформенного, из первобытного смешения, тем самым порождая движение и время: «И был вечер, и было утро: день один» (Быт 1:5). Алфавит же разделяет языковой поток в буквы, представляющие звуки. Он как бы канализирует речевой поток, всегда грозящий переполнением. Придавая буквенную форму речевому потоку, алфавит приводит речь в строй, дает ей направление и смысл. Но, будучи дискретным, алфавитный строй делает направление и смысл лакунарными. Из лакунности и исходит динамика языкового строя (или языковой системы) как открывания возможностей.

В Каббале буквы алфавита суть формы мира; мировой строй организован языковым строем. В *Книге Творения* написано: «Двадцать две буквы основания. Их Он вырезал, вытесал, соединил, взвесил и заменил, создал ими все, что сотворено, и все, что в будущем будет воплощено» (*Sefer Ietsira* 2019). В поэме *Тело возвращается*, кажется, рисуется похожий творческий проект: поэт возвращается к основным – *другим*, латинским – буквам, переставляет их, начиная с конца, для того, чтобы слово снова обрело устраивающий и животворящий потенциал – так можно понять миф о воскрешении.

Интересно заметить, что в поэме переплетаются разные поэтические голоса, не в виде эрудированной, исчерпывающей смысл интертекстуальности, а по необходимости обращения к Другому – другому языку, другой поэзии, к переводу, как бы осуществляя, на уровне текста, то переставление фундаментальных элементов, которое открывает возможности и дает толчок жизненному движению. На основе поэмы как системы находятся два логических ряда – обратный алфавитный и числовой (первый фрагмент, соответствующий букве Z, представляет собой одну строку, последний – букве A – 26 строк). В уже упомянутом предисловии Элен Анри объясняет, что система исходит из поэмы *Алфавит* Ингер Кристенсен (Kristensen 2018). Интересно сопоставить эти две системы. У Кристенсен поэтический строй сложнее, но не доводится до логического конца. Чередуются фрагменты, соответствующие буквам алфавита, при том каждый фрагмент состоит в основном из слов, начинающихся с той же буквы, и семантически складывающихся вокруг глагола «есть». А в этих фрагментах количество строк растет по последовательности

Фибоначчи⁵. Главным мотивом поэмы Кристенсен является мотив атомного взрыва и выживания после него. На букве N, инициале слова «анонимность» по-датски, взрывается система. У Степановой буквенная и числовая последовательность системы держится до конца, тем самым обеспечивая безопасность языку и поэтическому слову. Таким образом восстанавливается поэтический строй в тыняновском смысле «динамической системы», восстанавливается та «динамика строя» (Тупианов 2002, 29–166); а ритм, которым движется поэма, тематизируется повторяющимся мотивом ветра, как раз взятого у Кристенсен: «Я пишу как ветер» (Kristensen 2018).

Возвращение к элементарному (к букве и к числу), которое также подчеркивается возвратом прописных букв в начале каждой строки, ведет и к возвращению тела. А воскрешение поэзии как поэтическое тело проходит через общение между поэтами и через перевод. Такова этика поэзии в поэме *Тело возвращается*. Поэма начинается с цитаты канадской поэтессы Анны Карсон (Henry 2019):

Z

Комнату надо очистить /пространство надо прибрать

Y

Так говорит поэзия, живущая в Канаде, в женском теле, по-английски

Так она говорит: once cleared the room writes itself

X

Что делать дальше,

Комната вычищена до блеска,

Прибрана до кости, до костного мозга, должна написать себя, никто никому не пишет (Stepanova 2018).

Начало поэмы тематизирует образ порядка в домашнем смысле, что можно прочесть и как иронический намек на традиционную роль женщины, охраняющей дом, но и как отголосок поэзии Кристенсен, представляющей саму поэзию как дом и приют⁶. Тут приютом является тело, образованное разными языками: в русской поэме сначала звучит английский язык, а дальше, в конце фрагмента буквы U, ставится на поэтическую сцену датская поэзия, звучащая по-русски: «Поэзия, говорившая по-датски, лежащая под землей, женская».

⁵ Каждое следующее число складывается из суммы двух предыдущих чисел (0, 1, 1, 2, 3, 5, 8, 13, 21, 34, 55, 89, 144, 233, 377, 600...). <https://multiurok.ru/blog/kombinatorika-v-literature-inger-kristensen-alfavit.html> См. вступ. статью Ж. Пульсен W: Inger Christensen (Christensen 2022, 19).

⁶ См. *Апрельское письмо*, W: Kristensen 2018.

Florence Corrado

В начале поэмы поэзия находится «под землей», она мертва, но говорит: «Мертвая поэзия говорит, она говорит: “Я пишу как ветер”» (Буква S). В поэме Марии Степановой русский голос переводит датский голос и передает ему слово. А то, что в каждом языке звучит словом, передается из голоса в голос, циркулирует и тем самым приводит в строй – называется дыхание, или ритм. В фрагменте К поэзия описывается как организм, состоящий из разных тел так же, как и вселенная, по истолкованию Каббалы, состоит из сочетания букв:

Поэзия, многоглазое нелепое
Естество о многих ртах
Находящееся одновременно во многих телах (Stepanova 2018).

Во фрагменте J, в поэме звучит лирический голос, выходящий из тела, лежащего как будто в морге, но слышащего ветер:

Лежа на том столе
Я слушаю звук пылесоса на этаже
Я чувствую ветер над окраиной тела (Stepanova 2018).

Ощущение ветра уже является знаком воскрешающего порыва; через ощущение ритма делается возможным рассказ о возвращении тела, сначала по образу Лазаря (Буква E).

Он мне сказал:
Лазарь, давай уходи оттуда,
И где застряло жало –
Я его выну (Stepanova 2018).

Затем, на букву D, образ Лазаря сочетается с образом *Песни Песней*:

Он сказал мне: Лазарь, иди сюда.
Он ввел меня в дом пира.
Его знамя надо мною любовь.
И левая рука под моей головою,
И правая рука меня обнимает,
И еще одна какая-то рука
Лежит, как всегда, у меня на макушке (Stepanova 2018).

Лазарь призван к выходу из гроба, чтобы войти «в дом пира», в дом любви. Касание руками, преодолевая распад, возвращает тело к жизни; обнимание тел, записанное в поэме, реализует воплощение поэзии в дом любви, где «левая рука», «правая рука», «и еще одна какая-то рука», обнимающие тело, образуют приют для лирического субъекта, и восстанавливают координаты мира.

Образ поэзии как место любви и телесное отношение между людьми со-размерен знаменитому финалу Дантова Рая, который открывает путь в космическую любовь: „Lamor, che move il sole e l'altre stelle”.

Обратный алфавитный ряд и размерное сочетание букв, во взаимосвязи с разными поэтическими голосами, через время и пространство, посредством перевода, приводят к восстановлению тел и к возвращению к жизни. Последний фрагмент А, сулящий и новое начало, резюмирует все этапы восстановления. Фрагмент А состоит из 26 строк, среди них отсутствуют три центральные (11, 12, 13), как будто негативно воплощая зияние, структурирующее динамическую систему поэмы – и вообще любого строя – как такового. Поэтический пробел в середине строфы как бы повторяет указывающее и на смерть и на жизнь зияние опустевшего гроба.

А

The dead can be so dead /

2. That no one can see they exist

3. говорит поэзия по-датски

4. но женским голосом другого человека

5. английским голосом другого человека

6. английским голосом американской женщины

7. при этом та, что это думала по-датски

8. мертва уже настолько, что ее

9. почти не видно

10. но она, конечно, есть

11. ...

12. ...

13. ...

14. они лежат как овощи в земле

15. как вилки в ящике

16. как мысли в голове

17. никто не видит, что они настолько

18. настолько же

19. они совсем как мы

20. а то и очевиднее

21. живые

22. живые живы могут быть настолько,

23. что еле веришь, где их впору встретить

24. (перебирая углеродные цепочки)

25. и при каких необычайных обстоятельствах

26. мы думаем, что их тут нет (Stepanova 2018).

Итак, в этой статье мы попытались доказать, что поэзия Марии Степановой, с одной стороны, в поэме *Война зверей и животных* свидетельствует о том, что

Florence Corrado

война взрывает языковую систему, тем самым поглощая человека в неизобразяемое, а с другой стороны, в поэме *Тело возвращается* показывается животворящая сила поэтического слова, которое способно создать заново этическую и поэтическую систему, восстанавливающую связь между людьми и культурами.

Список литературы

- Aristotel'. 1998. *Etika. Politika. Ritorika. Poëtika. Kategorii. Minsk: Literatura* (Аристотель. 1998. *Этика. Политика. Риторика. Поэтика. Категории*. Минск: Литература). http://philologos.narod.ru/classics/aristotel_poe.htm.
- Bytie (*Бытие*). <https://allbible.info/bible/sinodal/ge/1/>.
- Christensen, Inger. 2022. *La vallée des papillons, Alphabet et autres poèmes*. Trad. Janine et Karl Poulsen. Paris: Gallimard.
- Eco, Umberto. 1994, *La recherche de la langue parfaite*. Trad. Jean-Paul Manganaro. Paris: Editions du Seuil.
- Goldschmidt, Georges-Arthur. 2017. *À l'insu de Babel*. Paris: CNRS Editions.
- Henry, Hélène. 2019. „Vivante ta vie? Trois poèmes de Maria Stepanova”. W: Maria Stepanova. *Le corps revient. Contre le lyrisme*. Trad. Hélène Henry. Paris: Nouvelles éditions Places.
- Kristensen, Inger. 2018. *Stikhi*. Per. Alësha Prokop'ev, Mikhail Gorbunov. Moskva: Izdatel'stvo Ivana Limbakha (Кристенсен, Ингер. 2018. *Стихи*. Пер. Алёша Прокопьев, Михаил Горбунов. Москва: Издательство Ивана Лимбаха).
- Lanne, Jean-Claude. 2015. „La représentation poétique : réflexions sur le problème de l'imitation en poésie”. *Question de littérature russe*. p. 13-26. Lyon: CESAL.
- Sefer Ietsira. Versiia Vilenskogo gaona*. 2019. Per. Meira Shlepakov (*Сефер Йецира. Версия Виленского гаона*. 2019. пер. Меира Шлепакова). https://upload.wikimedia.org/wikipedia/ru/a/a9/%D0%A1%D0%B5%D1%84%D0%B5%D1%80_%D0%99%D0%B5%D1%86%D0%B8%D1%80%D0%B0-%D0%BF%D0%BE%D0%BB%D0%BD%D1%8B%D0%B9_%D0%BF%D0%B5%D1%80%D0%B5%D0%B2%D0%BE%D0%B4.pdf.
- Stepanova, Maria. 2019. *Le corps revient. Contre le lyrisme*. Trad. Hélène Henry. Paris: Nouvelles éditions Places.
- Stepanova, Mariia. 2015. „Voina zverei i zhivotnykh”, *Zerkalo*, nr 45 (Степанова, Мария. 2015. „Война зверей и животных”, *Зеркало*, № 45). <https://magazines.gorky.media/zerkalo/2015/45/vojna-zverej-i-zhivotnyh.html>.
- Stepanova, Mariia. 2018. *Telo vozvrashchaetsia* (Степанова, Мария. 2018. *Тело возвращается*). <https://vk.com/@polutona-mariya-stepanova-telo-vozvrashaetsya>.
- Tynianov, Iurii Nikolaevich. 2002. *Literaturnaia evoliutsiia. Izbrannye trudy*. Moskva: Izdatel'stvo Agraf (Тынянов, Юрий Николаевич. 2002. *Литературная эволюция. Избранные труды*. Москва: Издательство Аграф).

Współczesna literatura zaangażowana jako narzędzie sprzeciwu (na materiale wybranej prozy rosyjskiej)

Martyna Kowalska 

Abstract

Contemporary Committed Literature as a Tool of Contention (Based on Selected Russian Prose)

The term ‘committed literature,’ which originated from an essays of Jean-Paul Sartre, came to be associated with socialist realism in Central and Eastern Europe and was reserved for creative works that were ideological and political in character. Cut off from the original concept, the notion acquired pejorative meaning. However, as we observe contemporary writers taking vivid interest in social and political problems, it becomes necessary to redefine the concept of committed literature and the paradigms of intellectual commitment of literature creators. At present, committed literature focuses on the areas of social tensions and conflicts which are not reflected in political decisions and media coverage. It points the way to understand topics that are taboo, issues that are left unspoken or are erased from cultural memory. This type of literature is uncomfortable for the system as it opens debates, forces readers to pose questions, and influences the undertakings that lead to change. Prose works of young Russian women writers (Kristina Gepting and Katya Chistyakova) are an example of committed literature understood in this way. What links their texts are sensitive social topics, focusing on excluded, stigmatised and marginalised groups. The authors reveal the flaws in Russian social security system and demonstrate the effects of homophobia and lack of tolerance towards minorities. Thus, committed literature can be a tool used to contest the dominant ideology and at the same time an instrument of undermining it.

Keywords: Russian committed literature, stigmatisation, social marginalisation, Katya Chistyakowa, Kristina Gepting

Pojęcie „literatury zaangażowanej” (fr. *littérature engagée*) odsyła do eseistyki Jeana Paula Sartre’a, który nadał terminowi bogate, a zarazem szeroko komentowane

znaczenie¹. W tekście zatytułowanym *Czym jest literatura?* (*Qu'est-ce que la littérature?*, 1948) autor przekonywał, że zaangażowanie pisarza to odmowa biernego uczestnictwa w wydarzeniach swojej epoki: „pisarz zaangażowany wie, że słowo jest działaniem; wie, że odsłaniać, to zmieniać, że nie można odsłaniać, nie projektując zmiany” (Sartre 1968, s. 174). Demaskując przed czytelnikiem pewne zdarzenia, zachowania, sytuacje, literatura zmusza do zajęcia stanowiska wobec ukazanej w dziele rzeczywistości. Teksty literackie powinny zatem mieć ścisły związek ze światem zewnętrznym, przez który Sartre rozumiał rzeczywistość społeczną, gospodarczą i polityczną. „Uwikłanie” pisarza w świat zewnętrzny jest formą literackiego zaangażowania i pociąga za sobą konieczność ustosunkowania się do opisywanej rzeczywistości oraz zmusza do myślenia o przyszłości: „dzieło sztuki [...] nie jest po prostu opisem teraźniejszości, lecz osądzeniem tej teraźniejszości w imię przyszłości” (Sartre 1968, 287). Literatura jest więc impulsem do podjęcia starań o lepszą przyszłość. W koncepcji autora *Mdłości* literatura piękna jest apelem wzywającym do refleksji, a także do podjęcia działań prowadzących do zmiany. Warto zwrócić także uwagę na oryginalne ujęcie wolności w propozycji Sartre’a: „Autor pisze zatem, by odwołać się do wolności czytelników i domaga się jej, aby jego dzieło zaistniało” (Sartre 1968, 196). Pisarz poprzez książkę zwraca się do wolności odbiorcy i pobudza go do ponownego tworzenia dzieła przez czytanie. Tym samym zachęca czytelnika do ujmowania siebie jako jednostki wolnej, świadomej swoich możliwości dokonywania wyborów.

Powojenna koncepcja literatury zaangażowanej Sartre’a jest dalece niespójna z praktyką zaangażowania pisarza w socrealizmie. O stopniu zaangażowania „inżyniera dusz ludzkich” świadczyło oddanie systemowi, weryfikowane przez zgodność dzieła z aktualnymi potrzebami polityki kulturalnej. Do kategorii ideologicznych, mających związek z zaangażowaniem, a stanowiących jeden z komponentów socrealizmu, należała partyjność. Edward Możejko zauważa, że „partyjność nie oznacza tradycyjnie rozumianej tendencyjności w sztuce, ani też nie pokrywa się z Sartre’owskim rozumieniem literatury zaangażowanej” (Możejko 2001, 95). W centrum refleksji francuskiego pisarza stało pojęcie wolności zarówno pisarza, jak i czytelnika. Zaangażowanie literatury polegało na dążeniu do zmiany społeczeństwa poprzez odwołanie się do wolności drugiego człowieka. Oznacza to wybór świadomej i otwartej postawy, gotowej do działania. Idea partyjności natomiast zdejmowała

¹ Jean Paul Sartre wielokrotnie wracał do problematyki literatury zaangażowanej, modyfikując ją zgodnie ze zmianą swych założeń filozoficznych i przekonań politycznych. Znaczenie pojęcia ewoluowało w jego pracach, jednak zaangażowanie jako zadanie pisarza i literatury pozostawało wyraziste. Nagrodzona literacką Nagrodą Nobla powieść *Słowa* (*Les Mots*, 1964) jest uznawana za pożegnanie autora z czystą literaturą na rzecz pełnego zaangażowania (Louette 2005).

z twórców ciężar wolności, ostrzegała przed odchyleniami i zmuszała do ślepego posłuszeństwa wobec nakazów partyjnych. Miała też uchronić pisarza przed niebezpieczeństwem subiektywizmu lub skłonnością do przesadnego obiektywizmu: „kiedykolwiek pisarz ma wątpliwości, powinien przypomnieć sobie założenia polityki partii” (Możejko 2001, 100). Nakaz partyjności zniewalał literatów, nie pozostawiał wyboru, nakazywał przestrzeganie zasad polityki kulturalnej kraju. Zaangażowanie twórców oznaczało obronę interesów partii i klasy robotniczej. Różnice między dwoma typami zaangażowania trafnie oddaje słownikowa definicja. Zgodnie z ideą Sartre’a

literatura zaangażowana nie zakładała podporządkowania literatury interesom tej lub innej partii lub grupy społecznej; twórczość literacka stanowić miała formę wyrażania indywidualnego stanowiska wobec zjawisk społeczno-politycznych. [...] koncepcję tę zmodyfikowano, rozumiejąc przez literaturę zaangażowaną utwory mówiące o aktualnych sprawach społecznych i politycznych w sposób, który zyskuje aprobatę czynników sprawujących władzę, protektorów twórczości, mecenasów (Głowiński 1988, 261).

Wpływ socrealizmu na piśmiennictwo Europy Środkowo-Wschodniej przyczynił się do ujmowania literatury zaangażowanej w odniesieniu do twórców i utworów służących celom propagandowym. Innymi słowami, zaangażowanie oznaczało służebną rolę względem systemu politycznego. Jest to najpowszechniejsze znaczenie literatury zaangażowanej w krajach tzw. bloku wschodniego i ma zdecydowanie pejoratywne konotacje. Z drugiej strony, „zaangażowaną była także literatura pozostająca po przeciwnej stronie barykady” (Ziętek-Maciejczyk 2006, 126). Zaangażowanie pisarza wymierzone w system, zwalczające reżimową politykę kulturalną bliższe jest propozycji Sartre’a, bowiem zakłada wolny wybór oraz świadomość konsekwencji działań antysystemowych. Wart podkreślenia jest fakt, że obie formy zaangażowania oznaczały przyjęcie jednoznacznej pozycji: za systemem lub przeciw niemu. Te rodzaje zaangażowania literatury nie przystają do czasów współczesnych. I choć badacze literatury europejskiej stoją na stanowisku, że obecnie mamy do czynienia z „renesansem zaangażowania” w najlepszym wydaniu proveniencji Emila Zoli czy Sartre’a (Wolting 2019, 504), redefinicja pojęcia zaangażowana literatury wydaje się koniecznością: „po wszelkich marksizmach, strukturalizmach i poststrukturalizmach kwestia zaangażowania literatury potrzebuje nowego zdefiniowania, a dziś nawet trudno wskazać ostre granice ją określające” (Ziętek-Maciejczyk 2006, 147). Nowe ujęcie zaangażowania otwiera szereg pytań problemowych, takich jak: czy współcześnie istnieją różne, a zarazem jak dalekie od minionych epok, formy zaangażowania? Czy zaangażowanie skierowane jest w system polityczny, czy też obejmuje szerszej pojętą refleksję społeczną? Jaki jest stosunek pisarzy do kwestii zaangażowania? Czy obecnie istnieją gatunki

literackie predystynowane do tego, by służyły zaangażowaniu? Jaki stosunek do zaangażowania literatury ma krytyka literacka?²

Niniejsze eksploracje nie stanowią odpowiedzi na powyższe pytania, nie są także próbą dookreślenia definicji literatury zaangażowanej w XXI wieku. Przyjmując za fakt widoczne w literaturze europejskiej odrodzenie zaangażowania, jestem zainteresowana tym, w co zaangażowane jest współczesne piśmiennictwo rosyjskie. Jakie tematy tabu są odsłaniane przed czytelnikami? Czy książki te można uznać za narzędzie sprzeciwu? Jeśli tak, wobec czego sprzeciwiają się twórcy i czy pojedyncze literackie głosy sprzeciwu mają szansę skutecznie rezonować w społeczeństwie? Wybrane przeze mnie utwory prozatorskie powstały stosunkowo niedawno, jednak, co istotne, przed wybuchem wojny w Ukrainie³. Są to teksty pisarek młodego pokolenia: Kristiny Gepting (*Плюс жизнь*, 2018) i Katji Czistiakowej (*Там, на периметре*, 2020). Wybór ten był motywowany tematyką dzieł, a także postawą autorską, której koncepcja opiera się na interwencji w istniejące stosunki społeczne, „uwikłaniu” w terażniejszość. Pisarz zaangażowany znajduje się w nieustannym ruchu, stara się znaleźć w centrum antagonizmów, „bo każdy z nich może stać się zaczynem działań artystycznych pozwalających przenieść konflikt z płaszczyzny narzuconej przez władze na teren samodzielnie przez twórcę wybrany” (Szkolūt 2015, 217).

Nie tylko postawa pisarska, ale i problematyka tekstów literackich mogą świadczyć o zaangażowaniu. Jak zauważa Paweł Cieliczko: „o pewnych zdarzeniach nie da się pisać w sposób inny niż zaangażowany” (Ziętek-Maciejczyk 2006, 147). Autorki wybranych przeze mnie utworów podjęły próbę naświetlenia tematów marginalizowanych przez dyskurs oficjalny, pomijanych milczeniem czy też zafalszowanych. Zwracają uwagę na problemy współczesnej Rosji: bezdomność, mniejszości seksualne, epidemię zakażeń wirusem HIV, narkomanię. Bohaterami tekstów są ludzie społecznie napiętnowani, odrzuceni, a nawet wykreśleni z oficjalnych statystyk. Niezawierające oceny opisy codzienności „wyrzutków” społecznych, ich problemów, zmagania z biurokracją, służbami bezpieczeństwa, systemem opieki zdrowotnej

² Problematyka zaangażowania literatury stała się przedmiotem głębszej refleksji podczas konferencji naukowej *Literatura zaangażowana – koncepcje, problemy, realizacje. Czy potrzebna nowa definicja?*, zorganizowanej w 2005 roku przez Instytut Badan Literackich PAN. Pokłosiem obrad uczestników konferencji jest monografia pod redakcją Ewy Ziętek-Maciejczyk i Pawła Cieliczki. Zob. Ziętek-Maciejczyk 2006.

³ Obecna sytuacja polityczna w Rosji, w szczególności zaostrzenie cenzury, wymaga przyjęcia innych narzędzi badawczych oraz odmiennego ujęcia zaangażowania literatury. Obserwując wysoki stopień polaryzacji społeczeństwa rosyjskiego oraz działania władz zmierzające do pacyfikacji wszelkich aktów sprzeciwu wobec wojny w Ukrainie, trzeba zauważyć, że niewykluczone jest, że literatura zaangażowana powróciła do schematu czasów radzieckich (za lub przeciw). Teksty literackie powstałe w Rosji po 24 lutego 2022 wymagają odrębnych badań, które w ujęciu całościowym możliwe będą w dalszej perspektywie czasowej.

umożliwiają zestawienie fikcji literackiej z realnymi problemami ludzi, o istnieniu których społeczeństwo nie wie lub wiedzieć nie chce. Jest to zatem próba zwrócenia uwagi na kwestię nierówności społecznych, a zarazem krytyka systemowych metod zapobiegania problemom. Ten rodzaj literackiego zaangażowania stwarza przestrzeń do refleksji nad rosyjską rzeczywistością, zwłaszcza nad tymi obszarami, które wymagają poprawy.

Podjmując temat zaangażowania literatury, warto także zwrócić uwagę na wskazywaną przez socjologów bierność jako cechę przypisywaną pokoleniu Y, do którego należą autorki wybranych przeze mnie utworów. Opisywana polityczna pasywność i brak uczestnictwa są krytycznie oceniane w kategoriach przywiązania mileniów do jedynego znanego modelu suwerennej demokracji i autorytaryzmu putińskiej Rosji (Pastukhov 2015). Z drugiej strony, warto zaznaczyć, że pokolenie „igreków” nie przywiązuje wagi do tzw. wielkiej polityki, wiedząc, że nie jest w stanie zmienić istniejących układów na szczytach władzy. Ich aktywność jest zogniskowana na problemach, na które mogą mieć realny wpływ, np. ruchach ekologicznych, wolontariatach, ochronie zwierząt, obronie praw mniejszości (Radaev 2020, 27). Widoczne jest to także w literaturze „pokolenia 2000”⁴, której przypisywane są: aktywna pozycja autorska, elementy autofikcji, odrzucenie autorytetów, liczne odniesienia do aspektów społecznych, próba ukazania człowieka w sytuacji kryzysowej (Merezhinskaia 2009). Wymienione cechy świadczą o zaangażowaniu pisarzy w teraźniejszość, otwartości na problemy współczesnego człowieka i chęci zwrócenia uwagi na tematy trudne, zaniedbane, zbywane milczeniem. Poruszanie na kartach literatury pięknej problematyki tabuizowanej wyrasta z przeświadczenia twórców młodego pokolenia o wolności każdego człowieka i poszanowania niezwykłych praw jednostek. Taka postawa odsyła do Sartre’owskiej koncepcji literatury zaangażowanej, dla której fundamentem jest wolność pisarza i czytelnika.

Zaangażowanie w „sprawy małe” przedstawia powieść dokumentalna Czistiakowej *Там, на периметре*. W centrum uwagi znalazł się problem bezdomności w Rosji, z którym autorka zmierzyła się jako wolontariuszka w jednej z moskiewskich fundacji. Bezdomność – to nie jedyna sfera społecznego tabu zaprezentowana w książce. Problematyka dotyczy także narkomanii, systemu więziennictwa, prostytucji i wysokiej skali zakażeń wirusem HIV. Na potrzeby tekstu Czistiakowa wykorzystwała cykl wywiadów przeprowadzonych z jednym ze swoich bezdomnych podopiecznych. Kategoria prawdopodobieństwa została wzmocniona pierwszoosobową narracją, zastosowaną zarówno dla postaci Żeni, jak i jego opiekunki Kseni. Fabuła utworu jest oparta na podwójnej perspektywie: linia narracyjna bezdomnego

⁴ Pokolenie 2000 (Поколение 2000) – generacja rosyjskich twórców literatury urodzonych po 1980 roku, których debiuty przypadły na dwie pierwsze dekady XXI stulecia.

mężczyzny umożliwia spojrzenie na problem od wewnątrz, z uwzględnieniem emocji, stanu psychicznego, motywacji pewnych zachowań i wyborów. Historia opowiadana przez wolontariuszkę pozwala wniknąć w problematykę bezdomności od strony pracownika opieki społecznej, borykającego się z przeszkodami systemowymi. Fragmenty tekstu, których protagonistką jest Ksenia, zawierają opisy życia osób bezdomnych: od tematów natury fizjologicznej (higiena osobista), przez kwestie związane z miejscem do spania, pożywieniem, relacjami z bliskimi, po problemy zdrowotne, meldunkowe i zarobkowe. Jako osoba dobrowolnie pomagająca ludziom w potrzebie bohaterka widzi szereg nieprawidłowości w rosyjskim systemie opieki socjalnej, wpływających na nieskuteczność podjętych działań: brak wystarczającej liczby miejsc noclegowych, publicznych łaźni, jadłodajni, a przede wszystkim programów resocjalizacyjnych i adaptacyjnych. Nie oznacza to jednak, że moskiewscy bezdomni nie mogą znaleźć azylu. Działa wiele organizacji pozarządowych (np. Армия спасения), jednak większość z nich ma charakter religijny (Ksenia porównuje je do sekt):

Они разные, конечно, все эти религиозные объединения с кукухой. У одних начальников комплекс бога и на службах полный экстаз – вроде как у кришнаитов. Есть блатные, гребут себе бабло в карман и особо не стесняются – это деловые, с ними, кстати, хоть как-то можно иметь дела, если таких дел не стрематься. [...] Есть дурачки, они не воруют бабло, они его просто просерают – это обычно самые впечатляющие страсотерпцы и правдобрцы. Они богаты, они влиятельны, с ними бог – что тут вообще можно сделать, правда? Как-то так в Москве работают с бездомными – как-то так работала и я” (Chistiakova 2020, 13).

Negatywny stosunek do organizacji non-profit udzielających pomocy bezdomnym Ksenia opiera na przykrych doświadczeniach swoich podopiecznych. W rezultacie wolontariuszka, mimo szczyrych chęci, nie ma zbyt wielu możliwości, by we właściwy sposób zaopiekować się osobami bezdomnymi: słabo wyposażone państwowe noclegownie ulokowane w piwnicach lub posiadające wszelkie wygody domy organizacji pozarządowych. Z obu placówek większość bezdomnych ucieka po kilku dniach. Bezskuteczność działań wolontariuszy przywodzi bohaterkę do następującej konstatacji: „наша партизанская политика укрепляла систему, которую мы, по идее, планировали победить” (Chistiakova 2020, 10). Zapał i chęć do działania ustępują miejsca zwątpieniu w sens niesienia pomocy potrzebującym. Spotkanie z Jewgienijem i bliższe poznanie jego historii motywuje Ksenię do zaangażowania w opiekę nad mężczyzną. Jak zauważa Alosza Rogożyn, trudno zrozumieć łączącą ich relację:

во взаимодействии Евгения с волонтеркой Ксенией совершенно не понятно, кто кому больше нужен — у нее за плечами книги Фуко про тюрьму, а у него — естественная вписанность в тюремную жизнь. У нее — решимость к борьбе с обще-

ственным злом, у него — по-семейному крепкая (и по-семейному тяжелая) связь с ним. У нее — понимание основ психотерапии «мирного времени», у него — полевые средства, чтобы прийти в себя: тюбик клея и полиэтиленовый пакет (Rogozhin 2020).

Można przypuszczać, że nie o ustalenie zasadności tej relacji chodzi, lecz o podjęcie refleksji nad kluczową problematyką utworu: stygmatyzacją i marginalizacją: „Представители всех в той или иной степени изолированных и стигматизируемых групп – это некое единое существо с обобщенными характеристиками: типичный зэк, типичная проститутка, типичный гей, типичная домохозяйка. Это и есть стигма. Она не снимается от того, что кто-нибудь возьмет да и перегнет ее с минуса на плюс” (Chistiakova 2020, 77).

Główny bohater „bukwalnie соткан из тегов, которыми обозначают различные слои угнетаемых” (Rogozhin 2020). Jest bezdomnym mężczyzną z kryminalną przeszłością, uzależnionym od narkotyków i zainfekowanym wirusem HIV. Kontakty seksualne z mężczyznami są dla niego sposobem na zarobek, a niekiedy również szansą na tymczasowy dach nad głową lub sposobem uniknięcia tortur w kolonii karnej. Jewgienij jest wykluczony z rosyjskiego społeczeństwa, znajduje się na jego marginesie, na tytułowej granicy. Nie może liczyć na wsparcie ze strony państwa. Brak meldunku i dokumentów sprawia, że nie podlega podstawowej opiece medycznej, koniecznej w jego sytuacji zdrowotnej. Jego orientacja seksualna, a zwłaszcza sposób zarabkowania na życie, jest dodatkową przyczyną izolacji. Z kolei kryminalna przeszłość Jewgienija nie ułatwia mu znalezienia legalnej pracy. Mężczyzna jawi się jako antybohater. Zgłębiając historię jego życia, można jednak stwierdzić, że tragiczny los towarzyszył mu od urodzenia. Pół-Cygan, porzucony przez matkę, chwilowo przygarnięty przez rodzinę zastępczą, następnie oddany do domu dziecka, był ofiarą odrzucenia od wczesnych dziecięcych lat. Brak poczucia zakorzenienia, wczesne kontakty z patologicznym środowiskiem rówieśniczym, przemoc i niesprawiedliwość panujące w sierocińcu stały się przyczyną złych wyborów życiowych. Pytanie, czy Jewgienij naprawdę pragnie zmienić swoje życie, pozostaje otwarte. Jego przyjacielska relacja z Ksenią początkowo dodaje mu energii do działania, napawa wiarą w powrót do zdrowia, motywuje do podjęcia starań o dokumenty. Autorka przerywa historię Jewgienija w chwili nasilenia choroby, dalsze losy bohatera pozostają nieznanne. Co ważne, w opowieści Żeni nie znajdziemy „języka ofiary”. Nie jest to utwór o skrzywanych i poniżonych. Biografia bohatera nie ma na celu wywołania wzruszenia, lecz zmusza do refleksji nad samym sobą: „Мы добрые люди: это правда тоже, и за то, что Женя нам не нужен, нам его бывает очень жаль” (Chistiakova 2020, 73).

W jednym z wywiadów autorka przyznała, że w Rosji nie istnieje kultura mówienia o tematach tabu (Pronin 2021). Życiorys głównego bohatera jest utkany z wątków nieakceptowanych przez społeczeństwo, z tego powodu odrzucanych,

spychanych na margines. Utwór prowokuje do stawiania pytań o przyczyny stygmatyzacji osób nieprzystających do obowiązujących norm, co Rogożyn ujmuje w słowa: „Это, конечно, художественная книга, она нужна не для того, чтобы давать теоретически безупречные ответы, но чтобы точно и конкретно ставить вопросы, обрисовывая ситуацию, в которой они разворачиваются во всей своей полноте” (Rogozhin 2020).

O grupie stygmatyzowanej traktuje także debiutancka książka Gepting *Плюс жизнь*. To pierwsza w Rosji powieść ukazująca codzienną egzystencję osób zakażonych wirusem HIV. Waga poruszanej problematyki jest w Rosji umniejszana, choć kraj ten uznaje się za jedno ze światowych epicentrum epidemii. Według badań przeprowadzonych w 2021 roku ponad 1,1 miliona mieszkańców Federacji Rosyjskiej jest zainfekowana wirusem. Przyczyn kryzysu Ulle Pape upatruje w braku wsparcia ze strony rządu koniecznych metod prewencji, takich jak programy zapobiegania zarażeniom, publiczne kampanie informacyjne i edukacja seksualna w szkołach średnich: „Instead, Russian government policies marginalize vulnerable groups, restrict the work of civil society organizations in HIV prevention and care, and suppress the dissemination of critical information regarding the scale of the epidemic” (Pape 2022). Biorąc pod uwagę fakt, że rosyjscy decydenci ukrywają prawdziwą skalę epidemii, można stwierdzić, że książka Gepting jest kolejnym tekstem literackim obejmującym sferę zakazanych tematów społeczno-politycznych. Nie znajdziemy w niej jednak statystyk, odfalszowanych danych czy szczegółowych opisów procedur medycznych, jakim poddawani są nosiciele wirusa. Utwór nie zawiera cech prozy dokumentalnej, nie jest reporterskim śledztwem ujawniającym prawdziwy rozmiar epidemii. Problematyka dzieła koncentruje się na wykluczeniu społecznym osób zakażonych. Kieruje w stronę zrozumienia przyczyn uprzedzeń i otwiera pole do dyskusji nad sposobami walki ze stygmatyzacją osób seropozytywnych. Warto nadmienić, że mimo trudnych tematów, powieść jest utrzymana w optymistycznym tonie, zabarwionym błyskotliwym poczuciem humoru.

Bohaterem jest dwudziestoletni mężczyzna zainfekowany HIV w trakcie porodu:

Мою маму привезли с сильнейшими схватками в состоянии героиновой ломки – «Скорую помощь» вызвали прохожие. Врачи сразу заподозрили в ней ВИЧ-положительную – много их стало в последние годы. [...] Через пару дней пришел ее анализ на ВИЧ. Естественно, положительный. У меня тоже нашли антитела к ВИЧ. Однако через месяц выписали из больницы – ломку перебороли, вес я набрал, что они еще со мной могли сделать?.. Сказали, надо верить в лучшее – что на самом деле я не заразился и мамины антитела к полутора годам уйдут (Gepting 2018, 7).

Matka z powodu przedawkowania narkotyków zmarła po trzech miesiącach, chłopca wychowała babcia, lokując w dziecku poczucie winy za śmierć córki. Lew od wczesnego dzieciństwa był izolowany od grup rówieśniczych. Nie z powodu ochrony

jego zdrowia, lecz ze względu na wstyd i strach przed odrzuceniem. Z czasem chłopiec wypracował nawyk samoizolacji: „Велик риск, что собеседник натянет на себя накрахмаленную маску – нет, не ту, что носила бабушка, – а метафорическую, ментальную, и я в эту секунду погибну для него, а он – для меня” (Gepting 2018, 12). Zakodowany w dzieciństwie lęk przed wykluczeniem zmusza bohatera do ukrywania swojej choroby i stronienia od kontaktów z ludźmi również w życiu dorosłym. Regularne wizyty w centrum medycznym oraz skuteczność leczenia antyretrowirusowego pozwalają mężczyźnie z optymizmem patrzeć na swoje dalsze życie. Diagnoza jednak przekreśla szanse na realizację marzeń związanych ze studiami medycznymi i przyszłym zawodem chirurga. Utrudnia także nawiązanie głębszych relacji z kobietami, co bohater tłumaczy: „Меньше привязанностей – меньше боли” (Gepting 2018, 17). Życie ze stygmatem radykalnie zmienia sposób patrzenia na samego siebie. Wirus, mimo pozostawania w fazie uspiącej, nie pozwala o sobie zapomnieć, wpływa na postawę izolacjonistyczną, wymusza czujność i generuje strach. Pierwszoosobowa narracja pozwala zrozumieć intraindywidualne poczucie stygmatyzacji. Przytaczane przez Lwa wydarzenia z życia⁵ uzupełniają aspekt psychologiczny o socjologiczne akcenty. Społeczna dyskryminacja i stygmatyzacja, wynikające z braku podstawowej wiedzy na temat wirusa, wpływają na pogorszenie jakości życia nosicieli wirusa HIV, odbierają im szanse na normalne funkcjonowanie w grupie, a w skrajnych przypadkach prowadzą do odmowy leczenia i prób samobójczych (Mijas, Koziara, Dora 2017, 75-77).

Historia Lwa jest przyczynkiem do podjęcia głębszych rozważań nad stygmatyzacją osób „z plusem” w Rosji. Podczas częstych wizyt w centrum medycznym, a zwłaszcza w trakcie grupowej psychoterapii bohater nawiązuje kontakty z innymi osobami seropozytywnymi. Są wśród nich przedstawiciele różnych zawodów, ludzie bardzo młodzi i starsi, heteroseksualni i homoseksualni, byli narkomani, duchowni i urzędnicy państwowi. Ta różnorodność społeczna i zawodowa przeczy ugruntowanym przekonaniom o selektywnym ryzyku zakażenia HIV, czyli dotyczącym jedynie grup marginalizowanych (m.in. homoseksualistów, prostytutek, narkomanów). Ten fałszywy pogląd jest podtrzymywany w przekazach medialnych: „Politicization and stigmatization is also harmful because it posits HIV as an epidemic limited to the margins of society” (Pape 2022). Ukazując skalę zjawiska, Gepting rozprawia się ze społecznym piętnem nałożonym na nosicieli wirusa. Utwór świadczy o tym, że choroba nie dotyczy jedynie marginesu społecznego oraz nie zawsze wiąże się z brakiem zachowania ostrożności czy wstrzemięźliwości seksualnej (przykład Lwa

⁵ M.in. odmowa przyjęcia do szkoły podstawowej, umieszczenie bohatera w odizolowanym budynku w sanatorium dla dzieci z chorobami płuc, strach sanatoryjnych pielęgniarzek przed zbadaniem chłopca, reakcja matki Ariny na wiadomość o HIV.

zarażonego w trakcie porodu; kobiety, która została zakażona przez niewiernego męża). Co więcej, rozmowa Lwa z prostytutką uświadamia mu, że kobieta ma znacznie większą wiedzę na temat sposobów przenoszenia wirusa i ochrony przed zakażeniem niż pielęgniarki w rejonowej przychodni.

Głównym tematem utworu *Плюс жизнь* jest problem wykluczenia osób zarażonych HIV, jednak nie jest to jedyny wątek poświęcony grupom stygmatyzowanym w Rosji. Gdy przyjaciel Lwa popełnia samobójstwo, na jaw wychodzi głęboko skrywana prawda o homoseksualizmie Romy. W liście pożegnalnym napisał: „Я и так не живу. Я, может быть, и не жил никогда. Мне не позволено быть собой. Так стоит ли вообще шевелиться?” (Gepting 2018, 29). Ostatnie słowa mężczyzny pozwalają zrozumieć, że życie w ukryciu było nie do zniesienia. Rozmowa z matką mężczyzny odkrywa przed Lwem prawdę o braku akceptacji dla jego orientacji seksualnej ze strony najbliższych:

Да ты хоть понимаешь, что я пережила с тех пор, как он мне открылся?! Уже два года, как я живу с этим кошмаром! – разрыдалась она, но по мере рассказа успокаивалась и говорила все более складно. – Сначала думала, пройдет. Это все пропаганда... По телевизору все певцы то ли мужики, то ли бабы... трусы торчат... В Интернете все эти паблики, ужас, что там пишут, и главное – все имеют свое мнение, никто ни о чем не стыдиться сказать. Одно дело, если бы Рома был нормальный физически и психически, а так... (Gepting 2018, 30).

Tragedia Romy pozwala przypuszczać, że mężczyzna nie wytrzymał społecznej presji, z jaką muszą zmagać się członkowie środowisk LGBT w Rosji. Ian H. Meyer określił wewnętrzne doświadczenie osoby zmuszonej do ukrywania się jako „prywatne piekło”, będące źródłem ogromnego stresu (Meyer 2003, 678). Strach Romy przed ujawnieniem swojej orientacji był na tyle silny, że nie zdecydował się zwierzyć przyjacielowi. Lew porównuje sytuację Romy do własnej, a więc osoby żyjącej ze stygmatem: „Внутри тебя – уродливая тайна, и каждый, кто узнает про твой вирус, каждый с этой минуты имеет право плюнуть тебе в лицо, напомнить, что на счастье ты права не имеешь” (Gepting 2018, 36). Debiutancka książka Gepting⁶ porusza ważną problematykę związaną z odkrywaniem własnej tożsamości w społeczeństwie niegotowym na akceptację osób odbiegających od powszechnie przyjętej normy. To także utwór o próbie uwolnienia się od zakodowanych w dzieciństwie traum i walce o prawo do szczęścia bez względu na diagnozę czy orientację seksualną. Książka pozwala otworzyć dyskusję o współczesnej Rosji, jej słabych punktach, tematach tabu, które dotyczą konkretnych osób, a także całych grup społecznych.

⁶ Druga książka Kristiny Gepting, *Сестренка* (2019), porusza również drażliwy temat przemocy seksualnej oraz cichego przyzwolenia społeczeństwa rosyjskiego na akty agresji wobec kobiet. Zob. więcej: Kowalska 2022.

Zaprezentowane teksty literackie odnoszą się przede wszystkim do problemów społecznych, takich jak: wykluczenie, marginalizacja, stygmatyzacja. Wskazują na niedomagania systemu, rzutujące na sytuację osób potrzebujących dodatkowego wsparcia i szczególnej uwagi. Trudno doszukać się w debiutanckich utworach Czistiakowej i Gepting wątków politycznych. Jeśli w ogóle brać pod uwagę kategorię polityczności, to utwory te oscylują wokół pojęcia polityki tożsamości. Ta zaś wynika z ponowoczesnego ujęcia literatury zaangażowanej jako rzeczniczki spraw ludzkich, reagującej środkami fikcji na zachodzące „denormalizacje” w świecie rzeczywistym. Takie podejście do zaprezentowanych dzieł rosyjskich pisarek pozwala postawić wniosek, że zaangażowanie zakłada „niepokojenie” przez odsłanianie tych aspektów społecznych, które godzą w prawa człowieka. Autorki nie stawiają pytań, nie udzielają odpowiedzi, nie dają wskazówek. Oswajają tabuizowane tematy, dając czytelnikom możliwość zapoznania się z problemem, samodzielnego oglądu sytuacji.

Podkreślenia wymaga także fakt, że personalna sytuacja narracyjna obu utworów jest zdominowana przez perspektywę wewnętrzną głównych bohaterów (Jewgienija, Lwa). Jej celem jest przedstawienie stanów emocjonalnych, myśli i odczuć jednostek wykluczonych ze społeczeństwa. Ten rodzaj narracji zakłada wysoki stopień bezpośredniości. Jednocześnie jest to sposób przedstawienia problemu stygmatyzacji przez pryzmat osób, które jej doświadczają. Pominięcie dystansu narratora uprawdopodobnia opisywane wydarzenia, tworząc iluzję rzeczywistości, co jest jedną z kategorii prozy zaangażowanej (Wolting 2019, 510). Przyjęcie perspektywy „innego” uruchamia dyskurs moralny i pozwala ująć tekst literacki jako rzecznika spraw ludzkich, spraw humanizmu. Kwestia, jaką postawę względem bohatera przyjmie czytelnik: współczucie, pogardę, obojętność, odpowiada ujęciu Sartre'owskiej koncepcji wolności literatury zaangażowanej.

Inny sposób odczytania obu utworów kieruje uwagę na luki systemowe, bezprawie, wadliwe funkcjonowanie instytucji pomocy społecznej. Czistiakowa prezentuje meandry rosyjskiej opieki nad osobami w kryzysie bezdomności. Nie jest to jedyny wątek odsłaniający nieprawidłowości działania maszyny państwowej. Kryminalna przeszłość Jewgienija odkrywa kulisy rosyjskiego wymiaru sprawiedliwości, w szczególności systemu penitencjarnego. Wspomnienia mężczyzny dotyczące pobytu w kolonii karnej o zaostrzonym reżimie dostarczają wielu informacji na temat warunków panujących w miejscach przymusowego odosobnienia, systemu wewnętrznych kar i układów między więźniami i nadzorcami. Drobiazgowo opisy zjawisk o charakterze przemocowym, jakich doświadczył Żenia, pozwalają rozszerzyć refleksję nad wszechwładnością aparatu przymusu w Rosji. Zdaniem Jana Strzeleckiego „w systemie penitencjarnym widoczne są jak w soczewce patologie charakterystyczne także dla innych elementów rosyjskiej maszyny państwowej: od złego stanu infrastruktury, poprzez korupcję i prymat zasad nieformalnych nad przepisami prawa,

po przyzwolenie na bezwzględną eksploatację pracujących więźniów” (Strzelecki 2019). Zaakcentowany w książce *Там, на периметре* represywny charakter systemu penitencjarnego w Rosji otwiera nowy wątek w dyskusji nad prawami człowieka. Podaje także w wątpliwość skuteczność działań państwa zmierzających do poprawy egzystencji osób pozostających na marginesie życia społecznego.

Gepting z kolei problem epidemii HIV w Rosji naświetla także od strony przedstawicieli służby zdrowia. Główny epidemiolog regionu, a zarazem lekarz czuwający nad stanem zdrowia Lwa dzieli się z pacjentem problemami, z jakimi zmagają się w toku wieloletniej pracy. Sanpałycz otwarcie mówi o przestarzałych metodach leczenia osób seropozytywnych, słabo rozwiniętej opiece psychologicznej, braku programów prewencyjnych, nieskutecznych lekach antyretrowirusowych: „Нигде в мире не назначают всякую дрянь типа «Ставудина», а я вынужден его выписывать. Есть резерв с нормальными лекарствами, но его на всех не хватает” (Gepting 2018, 52). Wieloletnia praca w służbie zdrowia prowadzi medyka do konstatacji „Система порочна. Она сотрет тебя в порошок. [...] Сам над собой смеюсь. Сплошная клоунада. И я ненавижу уже все и всех – этих чиновников, коллег, которые ноют, пациентов, которые опять же ноют, себя за то, что ною...” (Gepting 2018, 52-53). Szczera rozmowa z lekarzem uświadamia Lwowi, że niewłaściwe działanie systemu opieki zdrowotnej uderza nie tylko w pacjentów, ale i osoby, których zawodemą misją jest ochrona zdrowia i życia ludzkiego.

Jak wynika z powyższego, przyjęcie poszerzonej perspektywy badawczej pozwala ująć przytoczone utwory jako narzędzie sprzeciwu wobec wykluczenia i stygmatyzacji pewnych grup społecznych. Książki te mogą stać się medium społecznym, które zakłóca porządek codzienności i przeczy temu, co uznaje się za normę. Jak pisze Przemysław Czapliński: „właśnie literatura musi być żywotnie zainteresowana poszerzaniem normalności, to zaś jest możliwe tylko wtedy, gdy normalność nie zaznaje spokoju – gdy jest przez literaturę przedstawiana i atakowana, naśladowana i przedrzeźniana, akceptowana i kontestowana” (Czapliński 2004, 11). Współczesna literatura zaangażowana ma zatem za zadanie odsłanianie, demaskowanie i dostarczanie wiedzy na temat odbiegających od normy aspektów społecznej rzeczywistości. W ten sposób staje się narzędziem sprzeciwu wobec powszechnie aprobowanych norm, naruszających ludzką godność.

Bibliografia

- Chistiakova, Katia. 2020. *Там, на периметре*. Moskwa: Izdatel'stvo AST. [Чистякова. Катя. 2020. *Там, на периметре*. Москва: Издательство АСТ].
- Czapliński, Przemysław. 2004. *Ефект биерности: Литература в czasie normalnym*. Kraków: Wydawnictwo Literackie.

- Gepting, Kristina. 2018. *Plus zhizn'*. Moskwa: Izdatel'stvo Ėksmo. [Гептинг. Кристина. 2018. *Плюс жизнь*. Москва: Издательство Эксмо].
- Głowiński, Michał. 1988. „Literatura zaangażowana”. W: *Słownik terminów literackich*. Red. Janusz Sławiński, 261. Wrocław et al.: Zakład Narodowy im. Ossolińskich. (*Vademecum Polonisty*).
- Kowalska, Martyna. 2022. „Zagubione ojcostwo – utracone dzieciństwo (Siostrzyczka Kristiny Gepting)”. *Conversatoria Litteraria*, nr XVI: 97-109. <https://doi.org/10.34739/clit.2022.16.08>.
- Louette, Jean-François. 2005. „O Sartre'owskim zaangażowaniu. (Słowa)”. Przeł. Anna Loba. *Przegląd Filozoficzny – Nowa Seria*, nr 4(56): 123-153.
- Merezhinskaia, Anna. 2009. „»Pokolenie 90-kh« i »dvadtsatiletnie«. Tipologicheskie cherty literaturnogo napravleniia. Stat'ia pervaiia”. *Russkaia literatura. Issledovaniia*. [Мережинская, Анна. 2009. «„Покolenie 90-x” и „двадцатилетние”. Типологические черты литературного направления. Статья первая». *Русская литература. Исследования*]. Dostęp: 29.04.2023. <http://dspace.nbuv.gov.ua/bitstream/handle/123456789/31044/21-Merezhinskaya.pdf>.
- Meyer, Ilan H. 2003. “Prejudice, social stress, and mental health in lesbian, gay, and bisexual populations: conceptual issues and research evidence”. *Psychological Bulletin*, no 129(5): 674-697. Dostęp: 30.04.2023. <https://doi.org/10.1037/0033-2909.129.5.674>.
- Mijas, Magdalena. Koziara, Karolina. Dora, Marta. 2017. „Stygmatyzacja związana z HIV a zdrowie zakażonych osób i postawy wobec wykonywania testów”. *Journal of Sexual and Mental Health*, nr 15(2): 73-80. <https://doi.org/10.5603/73-80>.
- Możejko, Edward. 2001. *Realizm socjalistyczny: Teoria, rozwój, upadek*. Kraków: Universitas.
- Pape, Ulla. 2022. *The Silenced Epidemic: Why Does Russia Fail to Address HIV?* Dostęp: 29.04.2023. <https://gjia.georgetown.edu/2022/01/31/the-silenced-epidemic-why-does-russia-fail-to-address-hiv/>.
- Pastukhov, Vladimir. 2015. „Teoriia o pokoleniakh Rossii: ot »frontovikov« – k »pokoleniiu bez budushchego« i dal'she”. *Novaia gazeta*. [Пастухов, Владимир. 2015. «Теория о поколениях России: от „фронтвиков” – к „поколению без будущего” и дальше». *Новая газета*]. Dostęp: 28.04.2023. <https://novayagazeta.ru/articles/2015/07/18/64943-teoriya-o-pokoleniyah-rossii-ot-171-frontovikov-187-8212-k-171-pokoleniyu-bez-budushchego-187-i-dalshe>.
- Pronin, Sergeĭ. *Obsuzhdenie knigi Kati Chisiakovoi „Tam, na perimetre”*. [Пронин, Сергей. *Обсуждение книги Кати Чисьяковой «Там, на периметре»*]. Dostęp: 30.04.2023. <https://www.youtube.com/watch?v=U3Ncz2UNTdg>.
- Radaev, Vadim. 2020. *Millenialy. Kak meniaetsia rossiiskoe obshchestvo*. Moskwa: Izdatel'skii Dom vysshei shkoly ekonomiki. [Радаев, Вадим. 2020. *Миллениалы. Как меняется российское общество*. Москва: Издательский Дом высшей школы экономики]. <https://doi.org/10.17323/978-5-7598-2160-1>.
- Rogozhin. Alesha. 2020. *Zhele iz diskursa zhertvy: „Tam, na perimetre” Kati Chistiakovoi. Retenziia na dokumental'nyi roman o blagotvoritel'nosti v sovremennom mire*. [Рогожин. Алеша. 2020. *Желе из дискурса жертвы: «Там, на периметре» Кати Чистьяковой. Рецензия на документальный роман о благотворительности в современном мире*]. Dostęp: 29.04.2023. <https://gorky.media/reviews/zhele-iz-diskursa-zhertvy-tam-na-perimetre-kati-chistyakovoj/>.
- Sartre, Jean-Paul. 1968. *Czym jest literatura? Wybór szkiców krytycznoliterackich*. Przeł. Janusz Lalewicz. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy. (*Biblioteka Krytyki Współczesnej*).
- Strzelecki, Jan. 2019. *Rosja za kratkami: Specyfika rosyjskiego więziennictwa*. Dostęp: 1.05.2023. <https://www.osw.waw.pl/pl/publikacje/komentarze-osw/2019-02-07/rosja-za-kratkami-specyfika-rosyjskiego-wieziennictwa>.

Martyna Kowalska

- Szkołut, Tadeusz. 2015. „Strategie, taktyki i kalkulacje pisarstwa zaangażowanego: casus Elfriede Jelinek”. W: *Opór – protest – wykroczenie*. Red. Jarosław Wach, Łukasz Janicki, 209-226. Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej.
- Wolting, Monika. 2019. „Pisarze w obronie praw człowieka. Littérature engagée w XXI wieku”. W: *Zaangażowanie. Reprezentacje polityczności we współczesnej literaturze niemieckiego obszaru kulturowego*. Red. Monika Wolting, Ewa Jarosz-Sienkiewicz, 504-514. Kraków: Universitas.
- Ziętek-Maciejczyk, Ewa, red. 2006. *Literatura zaangażowana – koncepcje, programy, realizacje*. Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN. (*Kontynuatorzy czy Nowatorzy*, 1).

Dramat doświadczeń modernizacyjnych, czyli historia Rosji w ujęciu Nikołaja Rozowa

Michał Kuryłowicz 

Abstract

The Drama of Modernization Experiences, or the History of Russia as Seen by Nikolai Rozov

At least since the 19th century when the idea of a nation-state began to gain momentum in Europe, a properly constructed historical narrative became the focus of attention of the rulers. By its nature, it remained doubly systemic. On the one hand, it was supposed to speak on behalf of the system of state power: specific political forces aimed at consolidating or maintaining power. On the other hand, it was to remain a systemic historical lecture which logically combines individual historical moments, constructing and at the same time completing the whole.

The difficult 20th century brought the popularization of alternative (anti-system) historical interpretations, created either from the perspective of groups hitherto excluded from exercising power, or from the point of view of contestants of the nationalist idea, which got contaminated in the meantime by its totalitarian version. From today's perspective, both proposals form two opposite poles of the same systemic way of thinking about the past. They are also perfectly visible in contemporary Russia in the form of an unequal rivalry between two currents: the conservative one, affirming Russia's imperial past, supported by the current rulers, and the liberal one, inspired by opponents of authoritarianism and at the same time critical of the country's superpower or even totalitarian past.

The article analyses the concept of Nikolai Rozov, which seems to be an alternative proposal to the aforementioned "major" historical narratives. The Siberian historian, driven by discussions on the uniformity of teaching history in Russia (one textbook, historical standard), inspired as he is by the rich instrumentation of the theory of cycles, avoids defining them as development cycles in relation to the history of Russia. The analysis of his texts is intended to see whether Rozov's concept actually breaks the known interpretation patterns in relation to Russian history, and whether the free discussion about the past he proposes allows for the deconstruction of the systemic nature of the historical lecture.

Keywords: Russia, Rozov, historical narrative, modernisation, development cycles

Tradycje konfrontacji własnej rzeczywistości politycznej, społecznej oraz doświadczenia międzynarodowego ze zjawiskiem systemu są w Rosji szczególnie silne. Dotyczy to w równej mierze refleksji nad jego wymiarem zewnętrznym, jak i nad wewnętrzną percepcją systemowości. Autorzy rosyjscy, podobnie zresztą jak zewnętrzni obserwatorzy tego kraju, nieustannie poddają analizie to, jak Rosja interpretuje swoje miejsce w systemie międzynarodowym, definiowanym, w ślad za Paulem Kennedym, jako zespół elementów „określany na bieżąco przez układ sił między wielkimi mocarstwami, który jest pochodną ich potencjału ekonomicznego, zastosowanych innowacji i rezultatem prowadzonych wojen” (Kennedy 1995, 8-12, cyt. za: Kondrakiewicz 2016, 79), ale też – jak rozumie swoją własną: państwową czy społeczną, systemowość.

W zewnętrznym aspekcie wspomnianego problemu Moskwa dostarcza badaczom bogaty materiał analityczny, nieustannie reinterpreterując świat na swój sposób: poprzez wypowiedzi przedstawicieli jej władz, publikowane dokumenty programowe (jak np. strategie bezpieczeństwa czy koncepcje polityki zagranicznej), ale przede wszystkim przez aktywność polityczną i militarną. Rosja, co stało się szczególnie widoczne po 24 lutego 2022 roku, zmierza do wzmocnienia swojej pozycji międzynarodowej, otwarcie kontestując rzeczywistość postzimnowojenną. Publicystyczna krytyka takiej polityki zmierza najczęściej w kierunku wskazania Rosji jako gracza antysystemowego. W rzeczywistości jednak agresywne działania jej władz, jakkolwiek wywołują zrozumiałe protesty społeczności międzynarodowej (tym mocniejsze, im geograficznie bliższe Rosji jest ich źródło), mieszczą się raczej w granicach przez system wyznaczanych: Moskwa zmierza przecież, poprzez swoją *realpolitik*, do określenia na nowo relacji między najsilniejszymi graczami i poprawy tym samym swojej pozycji w ramach „koncertu mocarstw”.

Podobnie intensywny zamysł systemowy dotyczy rosyjskiej rzeczywistości wewnętrznej: sposobu organizacji elementów politycznych, społecznych, gospodarczych czy kulturowych, funkcjonujących w obrębie tego kraju. Żywe w Rosji – z uwagi tak na wielkość jej terytorium, usytuowanie geograficzne, jak i przede wszystkim kanony kulturowe – tradycje izolowania się od bodźców zewnętrznych, często skłaniają badaczy, publicystów czy polityków do sytuowania tego państwa poza tradycyjnymi kategoriami definicyjnymi. Sprzyja to swoistej „fenomenologizacji” rzeczywistości rosyjskiej: wyodrębnianiu jej doświadczenia historycznego z trajektorii rozwoju charakterystycznej dla innych krajów (zwłaszcza europejskich) i niechęci wobec porównywania z innymi państwami. Często postawy te puentowane są znanym fragmentem poematu Fiodora Tiutczewa, wskazującym na niepostrzegalność Rosji przez pryzmat ujęcia racjonalnego.

Cyklicznie powracająca w Rosji potrzeba pójścia odmienną ścieżką rozwojową skutkuje najczęściej konstrukcją rzeczywistości, która – broniąc się przed wpływami zewnętrznymi – jednocześnie źle znosi alternatywę wewnętrzną, tłumi zatem

różnorodne formy sprzeciwu wobec dominującej zasady organizacji życia państwowego. Postrzega je też, zgodnie z opisaną już wyżej logiką, jako wystąpienia „antysystemowe”. W tym ujęciu systemu kryje się charakterystyczny paradoks: elity rosyjskie w przeważającej większości sprzyjają korekcie systemu międzynarodowego na korzyść swojego kraju, odbierając ten porządek jako rzeczywistość podlegającą ewolucji. Wykazują jednocześnie daleko idącą niechęć względem jakiegokolwiek, nawet ewolucyjnej, przebudowy układu wewnątrz kraju. Mówią zatem równocześnie językiem zmiany i zachowania – w zależności od kontekstu, w jakim się wypowiadają.

Na gruncie wewnątrzrosyjskiego pola systemowego obecność postaw indywidualistycznych, nastawionych na realizację praw jednostki, stanowi zatem naturalną formę opozycji wobec przeważającego wśród elit politycznych przekonania o centralnej pozycji struktur państwowych. Dychotomia jednostka – społeczeństwo/państwo, jakkolwiek niezrównoważona pod względem częstotliwości przejawów, możliwości autoekspresji czy realizacji własnych założeń programowych, w znacznej mierze oddaje charakter dyskusji na temat tego, jak „zorganizować” Rosję: jakimi wartościami kierować się w konstruowaniu państwa i społeczeństwa i jaki efekt działań uważać za rzeczywiste osiągnięcie¹.

Wiek dwudziesty oraz radzieckie doświadczenie ustrojowe stanowią interesujące uzupełnienie podobnej, dwupoziomowej systemowej analizy rzeczywistości rosyjskiej. Bolszewicy na początku swej drogi deklarowali chęć obalenia istniejącego porządku społecznego we wszystkich jego wymiarach oraz budowę nowego ładu. Kontury tego ostatniego bezpośrednio po 1917 roku nie były jednak znane, działania bolszewików zaś postrzegano jako nader eksperymentalne, wręcz wywrotowe i obce dotychczasowemu doświadczeniu europejskiemu. Siłą rzeczy zatem pierwsze lata funkcjonowania Rosji radzieckiej znamionowała (wobec niemożności odebrania władzy bolszewikom) jej daleko idąca izolacja na arenie międzynarodowej – jako projektu antysystemowego. Późniejsza wzrastająca akceptacja dla istnienia pierwszego państwa socjalistycznego, chociaż szła w parze z postępującą brutalizacją działań bolszewików wewnątrz Rosji (zwłaszcza w okresie czystek stalinowskich), miała źródła właśnie systemowe. Zachód zdawał się dostrzegać w totalitarnych mechanizmach władzy partii komunistycznej zręby myślenia w kategoriach rozpoznawalnego dlań porządku społecznego, nawet jeśli niezwykle zideologizowanego i brutalnego w działaniach. Symbolicznie uspokajające musiało być zwłaszcza spopularyzowane przez

¹ Jednym z najbardziej wnikliwych opracowań tej dychotomii na rynku rosyjskim wciąż pozostaje dzieło Aleksandra Obolońskiego (Obolonskiy 1994), pt. *Drama rossijskoy politicheskoy istorii: sistema protiv lichnosti*. Na polskim gruncie naukowym problem ten poruszał m.in. Włodzimierz Marciniak (2001), opierając swą analizę na wskazaniu ewolucji idei imperialnej w Rosji.

Stalina hasło budowy „socjalizmu w jednym kraju” – oznaczało ono bowiem, że socjalistyczny eksperyment będzie miał znane i zrozumiałe – państwowe – kontury.

„Usystemowieniu” Związku Radzieckiego sprzyjała jego polityka zagraniczna: agresywna, ale jednak stopniowo akceptująca istnienie swoich niesocjalistycznych partnerów, wchodząca z nimi w coraz głębsze relacje, a z czasem nawet współtworząca reguły postępowania na arenie międzynarodowej (Wallerstein 2007, 121). Logikę działań radzieckiej dyplomacji, zwłaszcza po śmierci Stalina, dobrze oddaje sformułowana u schyłku zimnej wojny przez Adama Daniela Rotfelda definicja systemu międzynarodowego jako dynamicznego układu stosunków między państwami, który „chroni – w formie traktatów lub porozumień politycznych – zespół wartości i interesy uznane przez jego twórców oraz określa reguły postępowania w ich wzajemnych stosunkach i mechanizmy samoregulacji umożliwiające utrzymanie, rozwój i dostosowywanie się systemu do zmieniających się uwarunkowań” (Rotfeld 1990, 27, cyt. za: Kondrakiewicz 2016, 79). Trwanie tak pojmowanego systemu było na rękę władzom ZSRR – nie dlatego, że dzieliły one wspólne wartości ze swoimi przeciwnikami z zachodniego kręgu kulturowego, ale z uwagi na fakt, iż zajmowały w tak pojmowanym systemie pozycję współdecydującego o regułach postępowania w stosunkach międzynarodowych. Również skala akceptacji dla istnienia ZSRR stała się powszechna, o czym świadczy fakt dezorientacji wielu teoretyków stosunków międzynarodowych w obliczu rozpadu komunistycznego supermocarstwa – tak bardzo przywykli oni do trwałości i przewidywalności świata zimnowojennego, współkształtowanego przez znikający właśnie z mapy politycznej świata Związek Radziecki (Czaputowicz 2007, 292).

Jednym z głównych powodów wspomnianego systemowego „oswojenia” Związku Radzieckiego na arenie międzynarodowej był fakt, iż z upływem czasu działania jego władz coraz bardziej wpisywały się w mechanizmy postępowania oraz normy kulturowe właściwe dla imperialnej Rosji, której terytorium zresztą komunistyczne imperium przejęło. Zwłaszcza francuskie elity polityczne rozpoznawały, skądinąd trafnie, pod płaszczem ideologii marksistowsko-leninowskiej swojego niedawnego sojusznika, skutecznie ograniczającego niemiecką (a potem amerykańską) dominację na kontynencie europejskim (Bernstein, Milza 2009, 326-327).

Coraz bardziej rosyjski i imperialny charakter Związku Radzieckiego skłaniał jego decydentów do tradycyjnego dla tej kultury zróżnicowanego traktowania obu – zewnętrznego i wewnętrznego – wymiarów systemu. Moskwa nieustannie zmierzała do poprawy swojej pozycji międzynarodowej, czyli korekty systemu na swoją korzyść. Akceptowała zarazem jego istnienie i pielęgnowała swój status konkurencyjnego wobec USA supermocarstwa – fakt ten był nieustannie podkreślany przez radziecką propagandę, stanowiąc powód do dumy z imperialnych osiągnięć. W przypadku porządku wewnętrznego przywódcy radzieccy z kolei ciągle podkreślali – zapewniającą

im autonomię od wpływów zewnętrznych – wyjątkowość ustroju ZSRR wobec organizacji państwa kapitalistycznego. Nieustanny nacisk na rozróżnienie modelu radzieckiego od zachodniego, ignorujący zresztą europejskie korzenie wdrażanej w ZSRR myśli marksistowskiej, odzwierciedlał stale powracającą, rosyjską potrzebę poszukiwania własnej wyjątkowości: odróżnienia jej doświadczenia od systemowych rozwiązań przyjmowanych na Zachodzie. Towarzyszyła temu daleko idąca, w swej istocie zachowawcza, niechęć wobec pluralizmu poglądów wewnątrz kraju i reformy radzieckiego systemu władzy: „najmniejszy wyłom w monolocie, najmniejsza wątpliwość co do słusznego kierunku, najmniejsze odchylenie godzi w podstawy monolitu” (Heller 2015, 185).

Borykanie się ze zjawiskiem systemu i postaw wobec niego jest zatem stałym elementem towarzyszącym debatom o miejscu Rosji w świecie – niezależnie od typu ustroju i momentu historycznego, w którym prowadzona jest dyskusja. Nie powinno zatem dziwić, że tak zarysowana wszechobecność i żywotność rozważań o systemie przenosi się również na percepcję przeszłości i poglądy na temat trajektorii dziejów tego kraju. Systemowe ujęcie rosyjskiej historii, w tym w ramach edukacji historycznej, można zresztą rozpatrywać w kilku perspektywach. Pierwsza z nich, najbardziej oczywista, koncentruje się wokół zarysowanego powyżej konfliktu o system wartości, które powinny stanowić punkt odniesienia dla oceny przeszłości: wprowadzonych w życie wysiłków organizowania państwa i społeczeństwa rosyjskiego.

Systemowy charakter narracji historycznej, zwłaszcza gdy mówimy o wysiłku edukacyjnym, może być jednak rozumiany również jako umiejętność wpisania dziejów Rosji w historię powszechną. Warto w tym miejscu zauważyć, że działania zmierzające do wyodrębnienia narodowej narracji historycznej z trajektorii dziejów powszechnych (choćby poprzez równoległe wprowadzenie dwóch osobnych kursów szkolnych) najczęściej mają charakter zamierzony. Wiąże się bowiem z wyeksponowaniem tej pierwszej jako wyjątkowego i niepowtarzalnego fenomenu: zamkniętego (lub mocno ograniczającego bodźce zewnętrzne) systemu. Skutkują zaś zatarciem istniejącego związku przyczynowo-skutkowego między wydarzeniami wewnątrz i na zewnątrz kraju (Koposov 2011, 204). Taki charakterystyczny podział wdrożony został w systemie edukacji na gruncie rosyjskim w okresie ZSRR – i przetrwał do dzisiaj.

Systemowość edukacji historycznej można wreszcie rozumieć jako jej wpisywanie w cały proces przekazywania czy też zdobywania wiedzy. Stanowi ona wówczas niezbędny element dopełniający całość wysiłku szkolnego w zakresie wykształcenia młodzieży, zmierzający do podniesienia sprawności umysłowej czy zdolności poznawczych – a zatem przede wszystkim do wykształcenia samodzielności intelektualnej uczącego się. Warto tu zauważyć rosyjskie, sięgające czasów radzieckich i odmienne od zachodnich, deklarowane cele edukacji. Szkoła radziecka miała nie tylko uczyć – przekazywać wiedzę, ale przede wszystkim wychowywać i rozbudzać

dumę z socjalistycznej ojczyzny (Ezhova, Lebedeva, Druzhkova, 1986, 42). W symbolicznie podobny sposób (choć już bez odniesień do marksizmu-leninizmu) rozstawiono akcenty, jeśli chodzi o zadania szkoły w przyjętej niedawno nowelizacji rosyjskiej ustawy o edukacji (*Glavnoy zadachey shkoly stanet vospitanye, a ne obuchenye*, 2020). Nacisk na wychowawczą rolę szkoły sugeruje zatem daleko idącą skłonność rosyjskich ustawodawców do zawężania pola samodzielności interpretacyjnej młodych pokoleń. Ma to szczególne znaczenie w przypadku edukacji historycznej, z natury swej bazującej na ocenie minionych wydarzeń i silnie związanej z dominującym kanonem polityki historycznej.

Scharakteryzowane powyżej, specyficznie rosyjskie rozumienie systemowości edukacji historycznej: w zakresie promowanej wizji przeszłości kraju, odniesienia do rzeczywistości zewnętrznej czy deklarowanych celów samej edukacji, skłania do pytań o to, w jaki sposób może przejawić się podejście alternatywne. Naturalną reakcją na stopniowo, ale systematycznie forsowaną i przenikającą do sfery edukacji „państwocentryczną” politykę historyczną władz rosyjskich po 2000 roku jest podejście biegunowo odmienne: promujące krytyczne spojrzenie na przeszłość kraju, akcentujące prawa i wolności człowieka i wpisujące dzieje Rosji w szerszy kontekst wydarzeń międzynarodowych. Taka propozycja, której podręcznikowe przejawy obecne były już w latach 90. (Chwedoruk 2018, 175-177; Katsva, Yurganov 1995; Kopusov 2011, 203), odzwierciedlała między innymi rosnącą od czasów pierestrojki popularność nurtu „pedagogiki współpracy” i chęć demokratyzacji edukacji: w zakresie procesu nauczania oraz przekazywanych treści (Kadykało 2014, 144-145). Dzisiaj są one w Rosji marginalizowane, postrzegane z perspektywy ośrodka władzy jako szkodliwe i – ponownie – „antysystemowe”. Tymczasem odzwierciedlają one także podejście systemowe. Promują bowiem określony – tyle że przeciwstawny wobec forsowanego przez ekipę Władimira Putina – zespół wartości, taki jednak, w myśl którego historia państwa rosyjskiego wymaga krytycznej analizy z punktu widzenia praw jednostki.

Inną, alternatywną wobec państwowych zabiegów wokół edukacji historycznej, możliwość recepcji dziejów stanowi próba dystansowania się przy analizie rosyjskiej przeszłości od promocji konkretnego systemu wartości jako kryterium oceny minionych wydarzeń. Takie właśnie przeświadczenie, o potrzebie uwolnienia dyskusji o historii Rosji od narzucanych jej z obu stron schematów, zdaje się inspirować Nikołaja Rozowa, filozofa historii i socjologa reprezentującego Nowosybirski Uniwersytet Państwowy oraz Syberyjski Oddział Rosyjskiej Akademii Nauk. Poniżej poddana została analizie propozycja tego autora, odnosząca się do sposobu nauczania historii Rosji, wyłożona przez niego w opublikowanym 2013 roku na łamach czasopisma „*Tsennosti i smysly*” artykule *Drama ispytaniy v kolee rossiyskikh tsiklov (tsennostnye i makrosotsiologicheskiye osnovanya dlya uchebnikov otechestvennoy istorii)*, rozbu-

dowanym następnie w 2016 roku do formatu wydanej w Nowosybirsku monografii pt. *Ideji i intellektualy v potoke istorii: makrosotciologiya filosofii, nauki i obrazovanya*.

Moment ukazania się jego koncepcji jest szczególnie: to okres intensyfikacji wewnętrzrosyjskich sporów o przeszłości, które kulminowały przyjęciem nowelizacji prawa karnego i zapowiedzią penalizacji osób negujących politykę ZSRR podczas II wojny światowej (Chwedoruk 2018, 173). To również moment przejścia do otwartej konfrontacji władz Rosji z sąsiadami – sporu, w którym aktualne kwestie polityczne czy ekonomiczne ściśle wiążą się z kwestiami historycznymi (co uwypukliła aneksja Krymu przez Rosję oraz tamtejsza negatywna reakcja na tzw. *Leninopad*, czyli akcję usuwania pomników przywódcy rewolucji październikowej z ukraińskiej przestrzeni publicznej) (Olszański 2017, 17-25).

Za bezpośredni impuls dla ogłoszenia swojej propozycji Nikołaj Rozow uznał sformułowaną w 2013 roku sugestię władz (zasygnalizowaną w reakcji na wspomniane wyżej elementy wojen pamięci) odnośnie do wprowadzenia jednolitego podręcznika do nauczania historii². Jego zdaniem

właśnie wtedy, kiedy powstanie i zostanie wdrożony jednolity i obowiązujący powszechnie podręcznik szkolny [...], dla myślących nauczycieli historii konieczna stanie się wolna przestrzeń ideowa, powietrze – zestaw różnorodnych paradygmatów i interpretacji historii ojczystej, przy pomocy których będzie można rozmawiać z młodzieżą o przeszłości narodowej nawet w warunkach [...] przymusowej i narzuconej z góry retoryki oficjalnej (Rozov 2016, 208).

To ważny manifest Rozowa, który tym samym proponuje alternatywą wobec jawnej opozycji ścieżkę reakcji na odgórne zabiegi unifikacji spojrzenia w przeszłość. Autor ten sugeruje, że przekazanie własnego sposobu interpretacji przeszłości możliwe jest nie tylko poprzez klasyczny sprzeciw. Jego zdaniem owa konfrontacja

² Warto podkreślić, że prace nad wspomnianym jednolitym podręcznikiem mimo upływu dekady nie zostały sfinalizowane, przynajmniej nie w tej formie, w jakiej pojawiały się w zapowiedziach. Wymiernym owocem tego unifikującego podejścia okazało się opracowanie w 2013 roku propozycji standardu historyczno-kulturowego (*kulturno-istoricheskovo standarta*): zestawu tematów, które powinny zawierać wszystkie podręczniki do nauczania historii. W ramach wspomnianego standardu wyróżniono również zestaw zagadnień problematycznych (*spornye voprosy istorii*), co do których autorzy podręczników mieli powstrzymać się od ich oceniania. Tematy te miały zostać bliżej zinterpretowane w ramach pomocy naukowych dla nauczycieli. Podobne „podręczniki dla dydaktyków historii”, koncentrujące się na zagadnieniach problematycznych, również nie powstały, co pozwala sądzić, że zabiegi władz zmierzały nie tyle do stworzenia jednego „kanonicznego” modelu podręcznika, ile do wytworzenia „atmosfery jednolitości”, skłaniającej tak twórców podręczników, jak i samych nauczycieli do swoistej autocenzury – unikania poruszania drażliwych tematów z przeszłości (Chwedoruk 2018, 174-175; Koposov 2017, 238-299).

biegunowo od siebie odmiennych spojrzeń – serwowana przez obecny ośrodek władzy apologii dziejów Rosji oraz proponowana przez opozycję liberalnej krytyki historii państwa rosyjskiego – szkodzi rozwojowi młodzieży. Wyrażając pełną świadomość tragicznego pod wieloma względami rozwoju dziejów Rosji, Rozow wskazuje, że

cała istotna prawda o historii ojczyzny powinna zostać przedstawiona, ale tak, aby młody człowiek, który się z nią zapozna, nie przeistoczył się w cynika albo nie znienawidził własnego kraju, aby ból i złość [...] doprowadziły go nie tyle do rozpaczki lub obojętności jako reakcji obronnej, ale do energii twórczej, dążenia do rozwoju zawodowego, wreszcie do poczucia odpowiedzialności za bieg spraw wokół niego (Rozov 2016, 213).

Punktem wyjścia dla swojej propozycji autor ten czyni przekonanie, iż uwaga edukacji, zwłaszcza humanistycznej, musi być w sposób zbalansowany podzielona pomiędzy społeczeństwo jako całość, jednostkę oraz przekazywane z pokolenia na pokolenie normy kulturowe. Tym samym ma ona do zrealizowania szereg wynikających z tego celów: zapewnienie kompetencji kulturowych, wypracowanie samodzielnego myślenia i dochodzenia do własnego światopoglądu, zaszczepienie odpowiedzialności za realizowanie wartości ogólnoludzkich oraz wartości specyficznych dla danego narodu. Rozow przyznaje, że ostatnie dwie grupy celów w sposób oczywisty mogą prowadzić do konfliktu, wynikającego z uznania prymarności któregoś z systemów wartości: ogólnoludzkich lub narodowych. Zaznacza jednak, że ani jedno, ani drugie nie powinny być wyłącznym punktem orientacyjnym dla systemów edukacyjnych. Przyznaje przy tym, że nie jest mu znany żaden system kulturowy czy religijny, który stawiałby jakiegokolwiek wartości wyżej niż własne. Z drugiej strony zastrzega, że własne dziedzictwo, określane przez niego mianem wartości wynikających z etosu narodowego (*Etosnye tsennosti*), nie może stanowić usprawiedliwienia dla niegdyśszych czy obecnych działań naruszających wartości ogólnoludzkie: życie, godność oraz prawa i wolności człowieka (Rozov 2013, 56).

Jedną z głównych bolączek w spojrzeniu na przeszłość oraz przyczyną tworzenia konfliktogennych narracji historycznych jest – zdaniem Rozowa – nadmierny prezentyzm: ocena postaci historycznych, działających w charakterystycznym dla ich czasów polu wartości i zasad funkcjonowania, dokonywana przez pryzmat wartości i wrażliwości, ale również wiedzy dzisiejszych społeczeństw. Towarzyszy temu skłonność do apologii własnej przeszłości, przemilczania niewygodnych faktów w odniesieniu do własnego doświadczenia, przy jednoczesnym „wytykaniu” błędów przeciwnikom. Remedium na podobny relatywizm w ocenie przeszłości Rozow dostrzega w równoczesnym zestawianiu w procesie edukacyjnym co najmniej czterech punktów odniesienia: współcześnie podkreślanych wartości ogólnoludzkich, istotnych z dzisiejszego punktu widzenia wartości i interesów danego państwa, celów i ideałów

przyświecających rządzącym danym krajem w przeszłości oraz podobnych kierunkowskazów dotyczących innych społeczeństw i państw (Rozov 2013, 57). Wybiegając nieco wprzód rozważań na temat koncepcji tego autora, warto zauważyć, że podobna propozycja stawia niezwykle wysokie wymagania wobec nauczycieli historii: tak w zakresie oczekiwanej od nich erudycji, jak i umiejętności prowadzenia otwartej dyskusji. Przy założeniu, że ma być ona realizowana w każdych realiach, nawet bez systemowego wsparcia struktury szkolnej dla prowadzenia takiej dyskusji, podobna postawa opierać się musi na entuzjazmie i zaangażowaniu samych nauczycieli i tym samym jej wdrożenie skazane jest na jednostkowy, w najlepszym razie wyspowy wymiar.

Przedstawiona przez Nikołaja Rozowa alternatywna propozycja ujęcia historii Rosji bazuje na powyższych „warunkach brzegowych”. Autor ten opiera swoją koncepcję na trzech głównych pryzmatach analitycznych, których wspólne zastosowanie pozwala, jego zdaniem, uwolnić opis dziejów Rosji od pokusy nadmiernego wartościowania. Wymienia w tym kontekście kategorię „zrywów modernizacyjnych” (*porivvy modernizatsii*), dynamikę cykli oraz wprowadzone przez niego samego pojęcie „dramatu doświadczeń” (*drama ispytaniy*) (Rozov 2016, 208).

Wyjaśnianie meandrów historii Rosji przez pryzmat powracających prób jej modernizacji nie jest pomysłem nowym. Zdecydowana większość autorów analizujących dzieje Rosji dostrzegła modernizacyjny zryw powracający w polityce Piotra I, Aleksandra I czy Aleksandra II, mający Rosji zapewnić lub odnowić jej mocarstwową pozycję. Wielu badaczy dostrzegło podobny zapal modernizacyjny w działaniach bolszewików po rewolucji październikowej: wymuszona odgórnie zmiana miała dostosować strukturę społeczną do wymogów dwudziestowiecznej ery industrialnej³. Podręczniki rosyjskie tworzone po 2000 roku przejęły zresztą na własny użytek tę logikę modernizacyjną. Traktują ją jako wygodne narzędzie dla usprawiedliwiania Związku Radzieckiego, krytykowanego zwłaszcza przez bałtyckich sąsiadów Rosji za agresywną politykę zagraniczną i niewolenie tamtejszych narodów (Koposov 2011, 162-168; Miller 2012, 331-341; Wojnar 2014, 149-219). Najbardziej bezpośrednio upust takiej formie obrony radzieckiej spuścizny rozwojowej dał Aleksandr Filippow, który w oprostowanym podręczniku dla nauczycieli, stworzonym zresztą przy wsparciu ministerstwa edukacji, konstatował, iż

Związek Radziecki nie był demokracją, ale stanowił punkt odniesienia i przykład lepszego, sprawiedliwego społeczeństwa dla wielu milionów osób na całym świecie. [...] Na przestrzeni 70 lat polityka wewnętrzna krajów Zachodu była korygowana pod niemałym

³ Przeglądu wspomnianych opracowań naukowych, upatrujących w wysiłku budowy ZSRR realizacji zamysłu modernizacyjnego dokonuje Marek Kornat (2009, 255-288). Z nowszych opracowań pisanych pod tym kątem warto zwrócić uwagę na pracę Davida Hoffmanna (2011) pt. *Cultivating the Masses: Modern State Practices and Soviet Socialism 1914-1939*.

wpływem ZSRR, gigantycznego supermocarstwa, które zrealizowało rewolucję społeczną i zwyciężyło w najbrutalniejszej z dotychczasowych wojen (Filippov 2007, 6).

W przekonaniu Nikołaja Rozowa charakterystyczne dla ubiegłego stulecia zjawisko „doganiania” rozwiniętych przemysłowo państw Zachodu nie wyczerpuje potencjału eksplanacyjnego tego pojęcia. Badacz dostrzega zamysł modernizacyjny również w czerpaniu przez Ruś z bizantyńskich wzorców religijnych i kulturowych oraz w zapożyczaniu od Imperium Osmańskiego instytucji oraz struktury wojskowej. Daleko ważniejszy jednak dla rosyjskiego autora pozostaje jego krótki okres oraz finalny efekt tak dokonanej odgórnego odnowy państwa. Stąd ujmuje on to zjawisko jako *zryw (poryv modernizatsii)*, który może przynieść najróżniejsze skutki. Przy pomyślnie przeprowadzonej modernizacji może, jego zdaniem, dojść do terytorialnej ekspansji, z kolei porażka procesu odnowy może prowadzić do utraty terytorium, a nawet do rozpadu państwa. Nie wszystkie zamysły modernizacyjne, nawet wdrożone, mają podobny rezultat: Rozow wskazuje na fakt, iż częstokroć ośrodki władzy rozpoczynają cykl zmian, które mają doprowadzić do odnowy społecznej, jednak w ich efekcie dochodzi do odrodzenia starych struktur instytucjonalnych w nowych formach – wówczas ma miejsce tzw. *kontrmodernizacja (kontrmodernizatsiya)* (Rozov 2016, 208-209).

Drugim elementem, który zdaniem Nikołaja Rozowa pomaga w nieschematycznym ujęciu rosyjskich dziejów, jest teoria cykli. Autor, podkreślając jej dużą popularność w rosyjskiej przestrzeni debat politycznych, społecznych czy ekonomicznych, wskazuje na te cykliczne ujęcia rzeczywistości społecznej, które – zastosowane w sposób syntetyczny – mogą pomóc w zrozumieniu meandrów historii Rosji. Wymienia wśród nich model „rewolucji wojskowych” Richarda Hellie, model „długich cykli modernizacji” Romana Wiszniewskiego oraz koncepcje cykli reform i kontrreform, zaproponowane niezależnie przez Aleksandra Janowa oraz Władimira Łapkina i Władimira Pantina. O ile pierwsze dwa modele są, zdaniem Rozowa, ściśle powiązane z odgórnym zamysłem zmiany i wpisują się w logikę państwowych „zrywów modernizacji”, o tyle trzeci model: reform i kontrreform, wiąże się bardziej z pozycją jednostki w społeczeństwie i państwie: kwestią ochrony jej praw i wolności, w tym prawa własności (Rozov 2013, 60).

Zdaniem Rozowa tylko łączne zastosowanie przy analizie wydarzeń historycznych wspomnianych modeli cykli pozwala na wyodrębnienie dynamiki zmian historycznych w Rosji, ogniskujących się wokół wspomnianych dwóch wymiarów: sukcesu/porażki państwa oraz wolności/niewoli jednostki. To z kolei skłania go do wyodrębnienia następujących po sobie faz „rosyjskich cykli” przebiegających według następującego schematu: pomyślna mobilizacja, stabilizacja – stagnacja, kryzys (który może prowadzić nawet do rozpadu państwa), stanowiący wyraz reakcji „zwrot autorytarny”

(*avtoritarnyy otkat*) oraz liberalizacja, przebiegająca według oddolnego lub odgórnego schematu (Rozov 2013, 60).

Zdaniem badacza nie da się w pełni zrozumieć specyfiki rosyjskiej historii, tym bardziej w cyklicznie powtarzających się okresach modernizacji i odwrotu od niej, nie uwzględniając jeszcze trzeciej, istotnej kategorii analitycznej: „doświadczenia” (*ispytanye*) – pod wieloma względami spontanicznego i nie w pełni kontrolowanego przez decydentów przechodzenia przez różne dziejowe próby. Autor wyodrębnia kategorię doświadczenia jako pośrednią pomiędzy zjawiskami zachodzącymi naturalnie, niezależnie od woli (*to, shto skladyvaetsya*), oraz zjawiskami konstruowanymi, celowymi (*to, shto konstruiruetsya*). Doświadczenie (w tym również doświadczenie historyczne) ma, jego zdaniem, charakter hybrydowy: w jego toku obecny jest element działań zamierzonych oraz chęć osiągnięcia sukcesu – wcielenia w życie jakiejś idei czy projektu; z drugiej strony – w odróżnieniu od zjawiska konstruowania, w doświadczeniu brak pełnej kontroli zarówno nad środkami, jak i nad warunkami, w jakich ono się odbywa. W toku doświadczenia „okoliczności ułożą się w ten czy inny sposób” – konstatuje Rozov, wskazując, iż właśnie z tego względu rezultatem zamierzonych działań może być zarówno ich sukces, ograniczony efekt albo nawet pełna porażka (Rozov 2013, 61).

Problem oceny skuteczności podobnych dziejowych doświadczeń Rosji Nikołaj Rozov sugeruje rozwiązać przy pomocy zaproponowanych przez siebie i przytoczonych już wyżej punktów odniesienia, mających zapobiec relatywizowaniu rzeczywistości historycznej. Szczególne miejsce w tym kontekście zajmuje według niego spojrzenie na owe doświadczenia przez pryzmat dominujących w danym momencie historycznym celów i ideałów elity rządzącej, ale też ówczesnych zasad moralnych i wyobrażeń o sprawiedliwości. To umożliwia, w jego przekonaniu, wyjaśnienie, jak skutecznie państwo rosyjskie realizowało postawione przed sobą zadania – nie tyle według kryteriów współczesności, ile jego samego w konkretnym momencie historycznym. Rozov dostrzega w takim ujęciu szansę na defalsyfikację wielu historycznie narosłych mitów i rozbicie jednostronnego postrzegania pomyślności Rosji przez pryzmat jej siły jako państwa. Konfrontacja celów z efektami dotyczyć ma bowiem nie tylko realizacji idei imperialnej, ale też praw i wolności obywateli, których pomyślność niemal wszystkie historyczne dokumenty programowe deklarowały (Rozov 2013, 62).

Nikołaj Rozov bez wątpienia pozostaje autorem zaangażowanym, dostrzegającym tragiczność historii Rosji oraz ogrom cierpień, które towarzyszyły budowie nowoczesnego i silnego zarazem państwa. Nie ulega również wątpliwości, że pozostaje on krytyczny wobec bezrefleksyjnej adaptacji ogólnikowego skądinąd kryterium „interesu państwa” jako podstawy narracji historycznej przekazywanej w szkole. Jego propozycja eksplanacyjna, chociaż dedykowana pedagogom jako możliwy środek ich

autoasekuracji przed systemowym, unifikującym spojrzeniem na dzieje Rosji, sama w sobie również nosi charakter systemu. Rozow proponuje bowiem cały – i nierozłączny – zestaw kryteriów, według których powinny być oceniane wydarzenia z przeszłości, aby przeciwdziałać jednostronności w ich recepcji. Uwzględnia w nich zarówno elementy charakterystyczne dla współczesności, jak i te, na które wrażliwe były elity w przeszłości; wskazuje na wartości ogólnoludzkie oraz te charakterystyczne dla danej – w tym wypadku rosyjskiej – kultury narodowej. W jego ujęciu trajektoria dziejów Rosji ma charakter powtarzających się cykli, w których modernizacyjne zrywy występują naprzemiennie z okresami stagnacji, kryzysu oraz liberalizacji, powodzenie konkretnych zmian zaś w dużej mierze zależy od tego, czy w toku ich realizacji decyzji będą mieć większą czy mniejszą kontrolę nad towarzyszącymi modernizacji okolicznościami. Rozow, poszukując możliwie obiektywnego, niezależnego od narzucanych z zewnątrz systemów wartości, sposobu opisu rzeczywistości historycznej, sam jednak tworzy konstrukcję aspirującą do rangi uniwersalności – przynajmniej w odniesieniu do dziejów Rosji. Dowodzi tym samym, jak trudne jest – realnie wolne od wszelkich generalizacji i kategoryzacji pojęciowej – niesystemowe ujęcie dziejów.

Koncepcja Nikołaja Rozowa, chociaż prezentowana przez niego jako próba obiektywizacji podejścia do przeszłości, nosi wyraźne znamiona momentu historycznego, w którym powstaje. Podkreśla to już sam fakt, iż jej ogłoszenie jest odpowiedzią na ograniczający wolność dyskusji o przeszłości nacisk ze strony struktur władzy: utrudnianie krytyki poczyną państwa, odrzucanie przez władze oddolnej rewizji głównych mitów konstruujących dzisiejszą politykę historyczną⁴. Rozow wyraźnie dostrzega ograniczenia interpretacji historii wyłącznie na podstawie interesu państwa lub jego przeciwieństwa – interesu jednostki. Usiłuje zatem połączyć te dwa kryteria w nadziei na możliwość stworzenia swoistej trzeciej drogi pomiędzy interpretacją konserwatywną a liberalną. Ponieważ jednak czyni to w warunkach wyraźnej dominacji ujęcia statokratycznego, dowartościowuje, co zrozumiałe, drugą stronę konfliktu: zwolenników promocji wartości ogólnoludzkich, w tym zwłaszcza wolności jednostki i praw obywatelskich, tłumionych przez realizujące własną wizję racji stanu władze Rosji. Być może właśnie dlatego jego koncepcja stanowi przykład umiarkowanej, ale jednak mieszczącej się w szerokim liberalnym spektrum, formy opozycyjnego „dialogu z hegemonem”.

Rozważania Rozowa, uporządkowane pod względem struktury i logiki wyводу, wnoszą do opisu przeszłości wątek godzenia różnych racji. Już jednak z samego

⁴ Sens podobnych działań struktur państwa doskonale obrazuje nazwa funkcjonującej w latach 2009-2012, powstałej z inicjatywy ówczesnego prezydenta Rosji, Dmitrija Miedwiediewa, komisji ds. przeciwdziałania próbom fałszowania historii na szkodę interesom Rosji (*Komissiya po protivodeystviyu popytkam falsifikatsii istorii v uschcherb interesam Rossii*). (Miller 2012, 338).

faktu apelowania o obiektywizm w relacjonowaniu dziejów stanowią zjawisko opozycyjne – próbę przeciwstawienia się dominującemu, nieznoszącemu sprzeciwu sposobowi opisu rzeczywistości. Bez trudu można też dostrzec pesymizm we wnioskach autora odnośnie do przeszłości Rosji, ale i czasów współczesnych. Autor z nieskrywanym zawodem konstatuje pojawianie się kolejnych faz „cykli rosyjskich” w okresie po 2000 roku: stagnacji (2000-2008), nieudanej liberalizacji (2008-2011) oraz nawrotu autorytaryzmu od 2012 roku (Rozov 2016, 98). Negatywnego wydzźwięku nabiera również stosowana przez niego kategoria „rosyjskich cykli”. Rozow unika sformułowania „cykle rozwoju”, posiłkując się jedynie pierwszą częścią tego określenia. Zdaje się tym samym powątpiewać, iż historia Rosji, doświadczająca regularnie następujących po sobie prawidłowości, wiąże się z rzeczywistym rozwojem: przechodzeniem przez kolejne fazy zmian w kierunku coraz bardziej zaawansowanej, skomplikowanej struktury.

Rozow wieńczy swoją koncepcję przekonaniem, iż dzieje Rosji należy ująć, na potrzeby przekazu szkolnego, w ramy dramatu – dramatu doświadczeń. Chociaż w tak zarysowanej wizji przeszłości można dostrzec inspirację tego autora przez wspomnianą już wyżej pracę Aleksandra Obołońskiego, „literacka” propozycja Rozowa ma zapewne również inne przyczyny. Wiąże się ona prawdopodobnie z przekonaniem o tym, że nauczanie historii, poza dążeniem do możliwie wierneho odtworzenia przeszłości i stworzeniem zachęt do dyskusji, powinno być zajęciem intrygującym i zajmującym. By stanowić przeżycie dla obu stron, musi być zaprezentowane w atrakcyjnej formie, inaczej przerodzi się w niechcianą, poddaną schematom dydaktyczną konieczność. Tym samym jednak Rozow ponownie wpisuje narrację dotyczącą dziejów w pewien porządek – nawet jeśli jest to porządek rodzajów literackich:

Niewątpliwie, prawdziwy dramat zawsze zawiera w sobie konflikt, trudne, wewnętrznie sprzeczne i zmieniające się charaktery oraz skomplikowane życiowe kolizje” (Rozov 2013, 63). Jego zdaniem szkieletem dla tak przedstawionych dziejów Rosji powinny być właśnie modernizacyjne zrywy, które „zarówno w historii, jak i w klasycznych rosyjskich dramatach zazwyczaj kończą się w sposób smutny, tragiczny lub nijaki (Rozov 2013, 63).

Rozow daje tym samym ponownie upust – zasadniczo pesymistycznej – ocenie przeszłości swojego kraju:

Pisząc dramat rodzimej historii, nie da się uniknąć obecności nachalnych powtórek [...] gdy w nowych dekoracjach i z nowymi aktorami odtwarzają się te same schematy: nacisk машины państwowej i państwa policyjnego, smutne losy buntowników, reformatorów oraz małego człowieka [...]. Dramat historii rosyjskiej to przede wszystkim cykle odnawiającego się przymusu państwa i próby (najczęściej nieumiejętne i nieudane) uwolnienia się od niego lub zreformowania go (Rozov 2013, 63-64).

Trudno, bazując na takim zestawieniu faktów i logiki przemian w Rosji, wytworzyć u uczniów postawę zaintrygowania przeszłością kraju i jednocześnie przekonania o jego możliwościach rozwojowych. Dlatego Rozow stara się złagodzić swoją retorykę. Prezentowaną przez siebie koncepcję podsumowuje sugestią, iż w najbardziej nawet pesymistycznej narracji historycznej należy uwypuklać postawy pozytywne i dowartościować „tych, którzy wnieśli największy wkład do rosyjskiej kultury, nauki, edukacji, prawa, tych, którzy walczyli o wolność i humanizm swoim słowem, czynem czy postawą życiową, nawet w najbardziej mrocznych, tragicznych okresach historii” (Rozov 2013, 64). Jego nadzieję wzbudzają właśnie owe postawy i postaci heroiczne – siłą rzeczy mające wymiar jednostkowy i rzadko przekładające się na widoczny społeczny efekt. Podobnej postawy: aktywnej, społecznikowskiej, idącej w poprzek narzucanych odgórnie rozwiązań, oczekuje on od nauczycieli. Również i ten element lokuje zatem Nikołaja Rozowa oraz jego koncepcję w – tradycyjnym dla rosyjskiej rzeczywistości społecznej – polu postaw opozycyjnych.

Bibliografia

- Bernstein, Serge. Milza, Pierre. 2009. *Histoire de la France au XXe siècle, III: 1958 à nos jours*. Paris: Perrin. (*Tempus*).
- Chwedoruk, Rafał. 2018. *Polityka historyczna*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Czaputowicz, Jacek. 2007. *Teorie stosunków międzynarodowych: Krytyka i systematyzacja*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Ezhova, Svetlana. Lebedeva, Irina. Druzhkova, Anna. 1986. *Metodika prepodavanya istorii v sredney shkole*. Moskwa: Prosveschchenye. [Ежова, Светлана. Лебедева, Ирина. Дружкова, Анна. 1986. *Методика преподавания истории в средней школе*. Москва: Просвещение].
- Filipov, Aleksandr. 2007. *Noveyshaya istoriya Rossii 1945-2006 gg. Kniga dlya uchitelya*. Moskwa: Prosveschchenye. [Филиппов, Александр. 2007. *Новейшая история России 1945-2006 гг. Книга для учителя*. Москва: Просвещение].
- Glavnoy zadachey shkoly stanet vospitanie, a ne obuchenie – glava Minobrнауки*. [Главной задачей школы станет воспитание, а не обучение – глава Минобрнауки]. Dostęp: 7.05.2023. <https://rvs.su/novosti/2020/glavnoy-zadachey-shkoly-stanet-vospitanie-ne-obuchenie-glava-minobrнауки>.
- Heller, Michał. 2015. *Maszyna i śrubki: Jak hartował się człowiek sowiecki*. Paryż–Warszawa–Kraków: Instytut Literacki Kultura, Instytut Książki. Dział Wydawnictw. (*W Kręgu Paryskiej Kultury*).
- Hoffmann, David. 2011. *Cultivating the Masses: Modern State Practices and Soviet Socialism 1914-1939*. Ithaca: Cornell University Press. <https://doi.org/10.7591/cornell/9780801446290.001.0001>.
- Kadykało, Anna. 2014. *Dzieciństwo jako rosyjski temat kulturowy w XX wieku*, Kraków: Księgarnia Akademicka. (*Rosja Wczoraj, Dziś i Jutro*).
- Katsva, Leonid. Yurganov, Andrei. 1995. *Istoriya Rossii VIII-XV vv*. Moskwa: Miros. [Кацва, Леонид. Юрганов, Андрей. 1995. *История России VIII-XV вв*. Москва: Мирос].

- Kennedy, Paul. 1995. *Mocarstwa świata: Narodziny, Rozkwit, Upadek: Przemiany gospodarcze i konflikty zbrojne w latach 1500-2000*. Przeł. Mirosław Kluźniak. Warszawa: Spółdzielnia Wydawniczo-Handlowa Książka i Wiedza.
- Kondrakiewicz, Dariusz. 2016. „System międzynarodowy jako kategoria w nauce o stosunkach międzynarodowych”, *Teka Komisji Politologii i Stosunków Międzynarodowych OL PAN*, nr 3, 75-94. <https://doi.org/10.17951/teka.2016.11.3.75>.
- Koposov Nikolai. 2011. *Пам'ят' строгого режима. Історія і політика в Росії*. Moskva: Novoe Literaturnoye Obozrenye. [Копосов, Николай. 2011. *Память строгого режима. История и политика России*. Москва: Новое Литературное Обозрение].
- Koposov Nikolai. 2017. *Memory Laws, Memory Wars: The Politics of the Past in Europe and Russia*. Cambridge: Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/9781108304047>.
- Kornat, Marek. 2009. „Teoria modernizacji a historiografia totalitaryzmów (Kilka uwag o dylematach wielkiej wizji)”. W: *Modernizacja, centrum, peryferie*. Red. Włodzimierz Borodziej, Sławomir Dębski, 255-288. Warszawa: Polski Instytut Spraw Międzynarodowych.
- Marciniak, Włodzimierz. 2001. *Rozgrabione imperium: Upadek Związku Sowieckiego i powstanie Federacji Rosyjskiej*. Kraków: Arcana. (*Arkana Historii*).
- Miller, Alexei. 2012. „Istoricheskaya politika v Rossii: novyy povorot?”. W: *Istoricheskaya politika v XXI veke*. Red. Alexei Miller, Maria Lipman, 328-367. Moskva: Novoe Literaturnoye Obozrenye. [Миллер Алексей. 2012. «Историческая политика в России: новый поворот?». W: *Историческая политика в XXI веке*. Red. Алексей Миллер, Мария Липман, 328-367. Москва: Новое Литературное Обозрение].
- Obolonskiy, Aleksandr. 1994. *Drama rossiyskoy politicheskoy istorii: sistema protiv lichnosti*. Moskva: Yurist. [Оболонский, Александр. 1994. *Драма российской политической истории: система против личности*. Москва: Юрист].
- Olszański, Tadeusz. 2017. *Wielka dekomunizacja: Ukraińska polityka historyczna czasu wojny*. Warszawa: Ośrodek Studiów Wschodnich im. Marka Karpia. (*Punkt Widzenia*, nr 65).
- Rotfeld, Adam Daniel. 1990. *Europejski system bezpieczeństwa in statu nascendi*. Warszawa: Polski Instytut Spraw Międzynarodowych.
- Rozov, Nikolai. 2013. „Drama ispytaniy v kolee rossiyskikh tsiklov (tsennostnye i makrosotsiologicheskiye osnovanya dlya uchebnikov otechestvennoy istorii)”, *Tsennosti i smysly*, nr 3: 54-66. [Розов, Николай. 2013. «Драма испытаний в колее российских циклов (ценностные и макросоциологические основания для учебников отечественной истории)», *Ценности и смыслы*, nr 3: 54-66].
- Rozov, Nikolai. 2016. *Idei i intellektualy v potoke istorii: makrosotsiologiya filosofii, nauki i obrazovaniya*. Novosibirsk: Manuscript. [Розов, Николай. 2016. *Идеи и интеллектуалы в потоке истории: макросоциология философии, науки и образования*. Новосибирск: Манускрипт].
- Wallerstein Immanuel. 2007. *Analiza systemów-światów: Wprowadzenie*. Przeł. Katarzyna Gawlicz, Marcin Starnawski. Warszawa: Wydawnictwo Akademickie Dialog.
- Wojnar, Marek. 2014. „Obronić »czerwone imperium«. Polityka pamięci Federacji Rosyjskiej wobec państw bałtyckich – wybrane aspekty”. W: *Pamięć imperiów w Europie Wschodniej: Teoretyczne konteksty i porównania*. Red. Andrzej Nowak, Marek Wojnar, 149-219. Kraków: Księgarnia Akademicka.

„Etyka horyzontalności” Michała Ugarowa myślenie o (anty)teatrze

Marta Lechowska 

Abstract

“The Ethics of Horizontality”: Mikhail Ugarov’s Thinking about (Anti)Theatre

The article discusses the issue of anti-systemicity in Russian culture in the context of Russian theatre. The text presents theory of the theatre by Mikhail Ugarov, the *spiritus movens* of the Moscow *Theatre.doc*—the theatre that opposes Putin’s regime and is not financed by the state. However, the basic category for the analysis presented in the article is not merely opposition to the policies of the Russian state, but the concept of horizontality, proposed for a general classification of art by Mikhail Ugarov after Marina Razbezhkina. The concept acts as a theoretical foundation of the discussion in this article. According to Ugarov, a cultural phenomenon meeting the criteria of horizontality is any phenomenon where the proposed vision of the world does not involve a strict, clearly vertical hierarchy of values which aspires to categorial universality in its categoriality. In the proposed approach, verticality—an inseparable attribute of a culture with distinct ideological features subordinated to a political regime and/or adhering to traditional cultural values—is considered a synonym of systemicity. The latter is usually associated with “aggressively dominant” order of values (usually political-social, but also aesthetic) and with what Levinas calls “totality” built around this order; in contrast, what is characteristic for the horizontal way of being and constructing the world (both real and represented one) is breaking this totality, which is somehow unintentional as it positively evokes the principle of autonomy and not merely negates the system. The paradigm of horizontality was presented in the article by contrasting it (following Ugarov) with the Barthesian proposal of zero degree writing.

Keywords: Mikhail Ugarov, theory of the theatre, *Teatr.doc*, horizontality, verticality

Przedmiotem podjętych w niniejszym artykule rozważań jest teoria teatru Michała Ugarowa – twórcy najważniejszej rosyjskiej sceny teatru dokumentalnego, moskiewskiego Teatru.doc. Ów opozycyjny wobec putinowskiego reżimu oraz niefinansowany

przez rosyjskie państwo teatr zasłynął jako miejsce na rosyjskiej mapie teatralnej całkowicie osobne – niepodobne zarówno do stołecznych teatrów repertuarowych, promujących szeroko pojętą „klasykę”, jak i do wychodzącej naprzeciw mniej tradycyjalistycznym gustom teatralnej popkultury. Osobność Teatru.doc zarysowuje się przede wszystkim na tle takich fundamentalnych kwestii jak pojmowanie roli teatru i związanego z nią podstawowego, płynącego ze sceny przekazu (w przypadku Teatru.doc – o konieczności obywatelskiego zaangażowania rosyjskiego społeczeństwa), ale również – na tle dominującej w teatrze, świadomie minimalistycznej, estetyki. Słowem Teatr.doc – od roku powstania w 2002 roku do śmierci Michaiła Ugarowa w 2016 roku – zasłynął jako miejsce „politycznego i kulturalnego oporu”. W tym sensie może być on uznany za centrum antysystemowości w rosyjskiej kulturze teatralnej – tytułowy „antyteatr” – po 2000 roku. Tak pisze o Teatrze.doc Marina Dawydowa: „Это был театр постоянно живущий вопреки – не важно, политическому режиму или магистральной линии сценического искусства. Важно, что вопреки” (Davydova 2018, 7).

Jednym głosem z Dawydową mówi o Teatrze.doc Andriej Moskwin, podkreślając jego opozycyjność w różnych wymiarach: wobec tradycyjnych form teatralnych, wobec teatru rozrywkowego i telewizji, wreszcie wobec systemu politycznego (Moskwin 2016, 12).

Kategorią podstawową dla zaprezentowanych niżej rozważań nie będzie jednak prosta opozycyjność wobec polityki (w tym również polityki kulturalnej) rosyjskiego państwa¹, lecz – zaproponowane dla generalnego podziału sztuki (oraz światopoglądu) przez Michaiła Ugarowa, za Mariną Razbieżkiną – przeciwstawienie: horyzontalność (горизонталь) *versus* wertrykalność (вертикаль). Pojęcia te stanowiąć będą osnowę zaprezentowanej niżej filozofii teatru Michaiła Ugarowa – *spiritus movens* rosyjskiego teatru dokumentalnego i szerzej, jednej z najbardziej charyzmatycznych i wybitnych postaci teatru niezależnego w Rosji.

Opozycja „wertrykalne – horyzontalne” to, wedle Ugarowa, podstawowe kryterium typologii zarówno sztuki, jak i stojącego u jej podstaw światopoglądu. Przynależność tego podziału do tak zwanego słownika podstawowego reżysera potwierdzają liczne wypowiedzi.

Rozpocznijmy od scharakteryzowania pierwszego członu opozycji – wertrykalności. Optyka wertrykalna proponuje natychmiastową stratyfikację świata wedle arbitralnego, uważanego za ogólnie obowiązujące, kryterium. Korelatem takiej optyki (zarówno w sztuce, jak i w życiu) jest wyraźnie hierarchiczny obraz rzeczywistości, waloryzujący jej elementy i zjawiska według miejsca („piętra”)

¹ Warto w tym miejscu nadmienić, że Teatr.doc jest postrzegany przede wszystkim jako teatr polityczny (Bolotán 2018, 127).

we wspomnianej hierarchii. Sztuka wertykalna to sztuka wielkich kwantyfikatorów – „zamaszystych” uogólnień, pomijających to, co jednostkowe i osobiste; to sztuka, w której żywy odbiór rzeczywistości przyćmiony jest przez zagrządzającą dostęp do tej ostatniej abstrakcyjną całość – ideologiczną, polityczną, religijną czy kulturową.

Cechą wertykalności, jako dominującą, odznaczają się zatem wszystkie zjawiska kultury proponujące definitywny, niepoddający się korektom porządek metafizyczno-aksjologiczny, z precyzyjnie wyróżnionymi „piętami” aksjologicznej drabiny. Tak pisze o tym Ugarow: „В искусстве есть вертикаль и горизонталь. Вертикальное искусство – это когда любой разговор сводится к иерархии: Бог, ад и посередине” (Bolotân 2018, 124).

Nadmiemy od razu, że w odbiorze Ugarowa przykładem takiego podejścia jest między innymi wielka rosyjska klasyka, ale także współcześni twórcy, tacy jak na przykład Andriej Zwiagincew, przeciwstawiony w wypowiedzi Ugarowa Borysowi Chlebnikowowi:

На этом [на иерархии – М.Л.] вся классика построена, и это хорошо, но уже слишком много шедевров в такой системе координат снято и сыграно. [...] Мы с Мариной Разюежиной смеемся над нашими студентами. Им, например, очень нравятся фильмы Бориса Хлебникова, но быть они хотят звягинцевыми. Потому что вертикальное искусство — это импозантное искусство, а горизонтальное не всегда (*Vertikali i gorizontali...*).

Иmira Bołotian wyjaśnia: „Для Михаила Уварова Хлебников и Звягинцев, которых он считал большими режиссерами своего времени, представляли разные художественные стратегии, где фильмы Хлебникова обладали горизонтальным построением, а Звягинцева – вертикальным” (Bolotân 2018, 124).

Podjęcie horyzontalne to ruch świadomej rezygnacji z zasady hierarchiczności; horyzontalność wzbrania się przed kategoryzowaniem różnorodnej rzeczywistości z pomocą jednej, wyraźnie wertykalnej miary. U podstaw tego podejścia stoi bowiem nieufność wobec każdej kategorii, która pretendowałaby do roli uniwersalnego probierza rzeczywistości – wydarzeń, zjawisk, artefaktów, wreszcie osób. Do istoty horyzontalnej optyki sceptycznej wobec każdego uniwersalnego kryterium organizującego świat w strukturę pionową należy zatem odmowa wertykalnego porządkowania rzeczywistości (zawsze bowiem powstaje pytanie o kryterium tego porządkowania). Taki sceptycyzm owocuje postawą każdorazowego powstrzymywania się od zbyt pospiesznych sądów (sądy te bowiem zakładają klarowny podział na dobre i złe, lepsze i gorsze, „wyższe” i „niższe”). Jest to zatem postawa z zasady „antymetafizyczna” (odmawiająca zamykania całego uniwersum w jednej – *nolens volens* metafizycznej – strukturze), a także – jako niechętna figurze przerastającego

„tłum” eksperta czy autorytetu² – na wskroś demokratyczna i daleka od dydaktyzmu czy mentorstwa. Postawa ta wysuwa się na plan pierwszy w wielu wypowiedziach Ugarowa. Przytoczmy jedną z nich: „Совершенно ощутимо, что произошел кризис авторитетной точки зрения. Поэтому гораздо интереснее слушать улицу, т.е. – заведомо неавторитетное. То, что без резюме. То, что в потоке высказывания окончания пока не имеет. Без авторской экспертизы” (Ugarov, za: Bolotân 2018, 124).

Ugarow nie uważał się za eksperta – ani w dziedzinie teatru, ani w dziedzinie moralności. W jego teatralny ideał – teatr procesualny – nijak nie wpisywał się ruch wyłonienia kogoś, kto zajmowałby ekspercką pozycję (to bowiem zakładałoby istnienie sztywnej – wertykalnej – struktury, przeczącej wyobrażeniom twórcy o istocie teatru).

Warto nadmienić, iż rosyjski twórca pytany o stosunek do kwestii „inteligencja *versus* masy” odpowiadał, iż sam przynależy do mas; przestrzegał przed pokusą przyjęcia roli autorytetu moralnego. W charakterystyczny dla siebie – obcesowy i ironiczny sposób – pisał o tym tak: „О высоком. Очень хочется поговорить о нравственности. Просто очень. [...] Или поговорить о безнравственности кого-то. [...] Поэтому – дорогие коллеги, френды [...] я вас очень прошу: если я вдруг однажды начну говорить про нравственность, покажите мне средний палец” (Ugarov 2018b, 166).

Wedle Ugarowa teatralny twórca to nie mocny, kartezjański podmiot, autorytarnie projektujący swą podmiotowość na świat, lecz ktoś, kto daje się, w swej podmiotowej – wertykalnej! – postawie zakwestionować. Nie w znaczeniu unicestwienia jednak, lecz w znaczeniu zmiany postawy – w przestrzeni teatru „dzienna świadomość” mocnego, pewnego siebie „ja” staje się „nocną świadomością” wyczulonego na to, co przychodzi spoza ego – „mnie”. Pisz Ugarow: „Когда я в театре, то спектакль меня смотрит. Да. На самом деле это идея актерской техники Ежи Гротовского. Он говорил, что не я роль играю, а роль меня играет, не я песню пою, а песня меня поет” (Lobanova 2018, 139).

W świetle poruszanej wyżej kwestii antymetafizycznej postawy rosyjskiego twórcy (w znaczeniu budowania metafizycznych systemów, nie zaś w sensie niewrażliwości na kwestie metafizyczne) i jej „antymoralizatorskich” konsekwencji, warto poruszyć wątek zawieszenia moralnych sądów o rzeczywistości – przeniesionej z filozofii Husserla na niwę myślenia o teatrze i kulturze fenomenologicznej

² Warto w tym kontekście przywołać słowa Ugarowa mówiącego o sobie samym jako o kimś, kto nie więcej od innych rozumie w teatrze: „Здесь очень важен психологический момент «разоружения» – я не больше всех понимаю в театре; как ставить спектакли; как писать пьесы. Мне интереснее слушать другого, потому что все, что скажу я, – я уже знаю” (Ugarov 2018b, 171).

epoche. Wedle Ugarowa powstrzymanie się od sądów, przede wszystkim moralnych, to imperatyw kategoryczny każdego uważnego obserwatora rzeczywistości, którym nade wszystko powinien być twórca. W słowniku rosyjskiego twórcy postawa ta nosi nazwę „pozycji zerowej” – „ноль позиция”, odwołującej się do postulatu stopnia zero pisania Rolanda Barthesa.

Przypomnijmy, jak pisał o tym zagadnieniu francuski poststrukturalista. Podstawowa teza Barthesa brzmi następująco: pisanie „nie tylko komunikuje lub wyraża, ale również narzuca coś poza językiem będącego jednocześnie historią i udziałem w niej” (Barthes 2009, 9). „Od stu lat każde pisarstwo jest rodzajem przejmowania lub odrzucania owej formy-przedmiotu, którą autor napotyka w sposób nieunikniony na swojej drodze, której musi stawić czoło, której musi się podjąć i której nie może unicestwić, nie unicestwiając jednocześnie siebie jako pisarza” (Barthes 2009, 12).

Fundamentalna dla Ugarowa kategoria „stopień zero pisania” pojawia się u francuskiego filozofa w następującym kontekście:

Pisanie przeszło przez wszystkie stany postępującego krzepnięcia: najpierw obiekt spojrzenia, następnie działania, a w końcu morderstwa, doznaje dzisiaj ostatniego przeobrażenia, nieobecności: w owym pisarstwie neutralnym, nazywanym tutaj „stopniem zero pisania”, można łatwo wyróżnić znak sam ruch negacji, a także niemożność jej trwałego urzeczywistnienia, tak jakby literatura, usiłując od stu lat przekształcić się w formę bez dziedzicznego obciążenia, odnajdywała czystość jedynie w nieobecności wszelkiego znaku, proponując w końcu realizację owego Orfeuszowego marzenia: pisarza bez literatury (Barthes 2009, 13).

Podstawowa konstatacja Barthesa brzmi zatem następująco: żadna, będąca rezultatem świadomego wyboru autora, forma pisania nie jest „niewinna”; każdy wybrany przez twórcę język jest obciążony pozycją autorską (a wraz z nią – osadzony w polu ideologicznym autora). Jako taki, domaga się on (język) przekroczenia w stronę – tak paradoksalnego jak obraz „pisarza bez literatury” – stanu „zerowego stopnia pisania” czy jak u Ugarowa – „pozycji zerowej”.

Wspomniana wyżej, głęboko odczuta przez Ugarowa, zależność wyrażona przez francuskiego filozofa w formule „nie ma literatury bez etyki języka” (Barthes 2009, 14) stanowi oś filozofii teatru rosyjskiego twórcy. Niewykonalne skądinąd³ dążenie Ugarowa do zajęcia „pozycji zerowej” jest bezpośrednim przejawem – wykształconej w oparciu o lekturę Barthesa – wrażliwości na kwestię niemal automatycznego budowania przez każdy artystyczny język struktur wertykalnych (jako

³ Nasuwa się w tym miejscu pytanie, czy Ugarow nie zdawał sobie sprawy z tego, że dążenie, za Rolandem Barthesem, do osiągnięcia „stopnia zero pisania” – do wyzbycia się wszelkiej, obciążonej aksjologią, narracji nie jest mrzonką, *contradictio in adiecto*. Wszak, jak pisał Łotman, „minus-retoryka jest już zawsze retoryką” (Łotman 2008, 278).

swoistego „backgroundu” języka). Tak kategorię „pozycji zerowej” w myśli Ugarowa definiuje Ilmira Bolotian: „Ноль-позиция это авторская позиция, предполагающая нейтральное отношение автора к происходящему. (...) Ноль-позиция – [...] это своего рода молчание режиссера, который не хотел бы диктовать зрителю” (Bolotian 2018, 126).

Ugarow zaś akcentuje w tym kontekście odrzucenie działania z pozycji własnego ego – powstrzymanie się, w procesie twórczym, od oceniania świata w kategoriach „dobre – złe” i tym samym oddanie głosu rzeczywistości: „Художник сознательно отказывается от своего эго. Я как автор имею право на высказывание – так? Но это свое право я отзываю. Мне интересно, когда человек отказывается от самого себя” (Bolotian 2018, 126).

Ugarow, w swym wyczuleniu na kwestię implikowania przez każdy język wertykalnego i docelowo – jak doskonale twórca zdawał sobie sprawę – zamkniętego na inność, totalitarnego obrazu świata, przestrzegał przed pospiesznym wydawaniem sądów, co tak naprawdę znaczyło – przed zagłuszeniem wymiaru horyzontalnego przez wertykalny w swej kategoriowości głos. Monofoniczność wertykalnego podejścia była mu z gruntu obca. W obliczu zagrożenia nią automatycznie wzmożona czujność kazała twórcy formułować takie oto, bardzo proste i w najwyższym stopniu ogólne (a zatem mieszczące w sobie wielość przypadków), przyjmujące rolę „imperatywu kategoriowego”, przestrogi: „Главное – не торопиться сказать: хорошо-плохо, нравится-не нравится” (Ugarov 2018b, 160).

W jednym z wywiadów Marina Razbieżkina, ideowo bliska Ugarowowi reżyserka filmowa, przytacza wzięty z życia przykład wertykalnej optyki; twórczyni opowiada o mężczyźnie, którego obraz świata sprowadza się do „myślenia systemami” – umniejszania wagi życia prywatnego na rzecz postrzegania rzeczywistości przez pryzmat kategorii politycznych; motywowana politycznie nienawiść dominuje życie narputkanego mężczyzny: „У этого мужика своя жизнь отступила перед ненавистью, неприязнью к политическому строю”. (*Marina Razbežkina...*). Wedle Ugarowa, w wielu kwestiach mówiącego jednym głosem z Razbieżkiną, nadmieniony powyżej przypadek to efekt „ucieczki od rzeczywistości”. Oboje twórcy są przekonani, że rosyjska kultura, operując ideologicznymi, kulturowymi, politycznymi – wewnątrznie spójnymi – całościami, nie jest zainteresowana tym, co dzieje się w rzeczywistym świecie, i co do tych całości nie przystaje; wykorzystuje rzeczywistość jako środek do celu, instrumentalizuje ją – „реальность как средство” (*Filosofia teatru* M. Ugarova 2020, 145). Wszystko, co pojedyncze, indywidualne, osobiste – a więc najbardziej, według obojga twórców, rzeczywiste – jest w owym „totalizującym” podejściu rosyjskiej kultury podporządkowywane temu, co ogólne, zbiorowe – narodowe czy państwowe. W ocenie Razbieżkinej i Ugarowa – których stanowisko jest jak najdalej egzaltowanemu ruchowi abstrakcji (od konkretności życia ku wielkim narracjom) – ro-

syjska kultura odwraca się od prawdziwej rzeczywistości, tym samym – na poziomie społeczno-kulturowego przekazu – całkowicie ją pomijając. Ugarow pisze: „Мне кажется, что сегодня в искусстве категорически не хватает реальности. Да что в искусстве, ее не хватает и в нашей жизни. Самое страшное в нашей жизни – это невидение реальности, отказ от восприятия реальности. Человеку очень страшно находиться здесь и сейчас” (Vertikali i gorizontali...).

W tym samym kontekście, znów odwołując się do słów Mariny Razbieżkinej, Ugarow pisze: „Кинотеатр.doc – это реакция на уничтожение реальности. Причем она уничтожается не только теми институтами, как бы «призваны» ее уничтожать – телевидение, бумажные СМИ, гламурная культура. Реальность травмирована и высокой культурой. Реальная жизнь сегодня не узнается в привычных культурных кодах” (Ugarov 2018b, 161).

W świetle powyższych ustaleń warto nadmienić, że główne zadanie sztuki oraz szerzej – kultury, rosyjski twórca obrazowo określa jako „polowanie na rzeczywistość” – „охота за реальностью”, w gąszczu bowiem nieodpowiadających jej kulturowych kodów misją twórcy jest ni mniej, ni więcej, lecz „upolowanie rzeczywistości”. Przywołajmy słowa Ugarowa: „Работать с реальностью, а не со старыми культурными кодами ее – одна из самых трудновыполнимых задач для искусства и культуры” (Ugarov 2018b, 180).

W kontekście idei nierozpoznawania się rzeczywistości w propozycjach kultury zwróćmy uwagę na przytaczany przez reżysera przykład z dziedziny teatru. Ugarow twierdzi, że stary, realistyczno-psychologiczny teatr, a właściwie sposób funkcjonowania aktora na scenie, nie ma nic wspólnego z typową dla młodego pokolenia reakcją na świat – na spotkania i rozmowy z innymi ludźmi, pojedyncze wydarzenia czy sytuacje. Podstawowa diagnoza Ugarowa brzmi następująco: język teatru jest zapóźniony wobec rzeczywistości; podejmując nieaktualne tematy, apelując do anachronicznych już kodów, operując starymi, odwołującymi się do innych społeczno-kulturowych kontekstów „chwytami”, używając anachronicznej, znaczeniowo już pustej leksyki, teatralna klasyka daje jedynie ułudę opowiadania o rzeczywistości. Co ciekawe, te wymienione wyżej „kulturowe przeżytki” cieszą się wielką popularnością u odbiorców, dając poczucie poznawczego, emocjonalnego, a także moralnego komfortu.

Kultura teatralna oparta na „przeżytkach” każe Ugarowowi – uwielbianemu przez studentów szkół teatralnych pedagogowi, kierującemu się w nauczaniu ideą dialogiczną, zakładającą poznawczą i emocjonalną uważność wobec partnera i szczerze zainteresowanie jego innością (Zaudinova 2018, 106) – wypracować, wraz z młodymi adeptami sztuki teatralnej, przedstawicielami nowego, inaczej funkcjonującego pokolenia, pojęcie „zerowej reakcji” – „ноль-реакция”. Kategoria ta, zastosowana w dramacie i na scenie, ma czynić zadość wymogowi wypracowywania nowego

kulturowego języka – wrażliwego na głos płynący z rzeczywistości – języka, w którym rzeczywistość mogłaby się rozpoznać.

Zdaniem rosyjskiego teoretyka teatru, podczas gdy studenci rosyjskich szkół teatralnych są uczeni psychologicznie wiarygodnego scenicznego działania zakorzenionego w systemie Stanisławskiego, swoistą cechą funkcjonowania nowego pokolenia jest całkiem inny, do złudzenia przypominający całkowity indyferentyzm, typ reakcji; najnowsza kultura i jej nosiciele – młodzi adepci szkół teatralnych, z którymi pracował Ugarow – nawet na dramatyczne wydarzenia w ich życiu reagują, przynajmniej na poziomie obserwowalnego z zewnątrz zachowania, na poziomie zerowym – „zero reakcji”.

Классическая школа как учит? Произошло событие, и я, актер, на него должен реагировать. Хороший актер – это человек, который как будто без кожи, он нервный, он реагирует, у него глаза вот так на лице. А психика нормального человека этого не допускает категорически. И закон действует совершенно другой, закон сохранения: я не реагирую на это событие, потому что, если я буду вот так реагировать, без кожи, одними нервами, я до вечера не дотяну, и мы все это прекрасно понимаем. И поэтому современный человек очень интересное существо: происходит какое-то чудовищное событие – ноль реакции. То есть реакция есть, но она где-то. Есть еще так называемое отложенное событие, отложенная оценка восприятия. “Об этом я подумаю завтра” («Унесенные ветром»). Вот эта фраза – классическое отложенное событие. Она говорит: я сейчас не буду реагировать, а по школе она обязана сейчас отреагировать, иначе она двойку по мастерству получит. Она отреагирует утром. И это абсолютно правильно. И пьесы пишутся по этому закону. Вот в чем разница. В классической школе очень много показывается: я вижу, я слышу, я реагирую. В жизни ничего не показывается и в современной драме ничего не показывается. И мы с актерами НД [Новой драмы] выработали такое понятие, как «нулевое состояние», в котором современный человек пребывает все время» (Ugarov 2018a, 86-87).

Przykładem takiej zerowej, a mimo to kryjącej w sobie niemały dramaturgiczny potencjał reakcji jest przytaczany przez uczennicę Ugarowa, Lubę Striżak, dialog, który mógłby rozegrać się pomiędzy bohaterami *Gwiezdnych wojen*. Na nieoczekiwane wyznanie Dartha Vadera: „Jestem twoim ojcem”, Luke Skywalker natychmiastowo i lakonicznie poprosiłby: „Podaj sól”. Psychologiczna i stylistyczna surowość, natychmiastowe sprowadzenie rozmowy na poziom bytowy, ów nie tyle pryncypialny, co nawykowy brak reakcji na coś, co „dawny sposób grania” rozbudowałby do rozmiarów psychologicznego wstrząsu, jest znamienym odwróceniem obowiązującego dotychczas modelu. Luba Striżak istotę nauczania Michaiła Ugarowa wyraża tak: „Что человек не сказал – это драма” (Striżak 2018, 44)⁴. Sparafrazujmy: dramaturgiczne

⁴ Fundamentalną dla Ugarowa kwestię języka i dramaturgii – jako reprezentacji nowej rzeczywistości – podejmują B. Beumers i M. Lipovetsky (Beumers, Lipovetsky 2010, 621).

napięcie tekst zyskuje poprzez to, czego bohaterowie nie mówią. Owo zapóźnienie, oprócz tego, że lepiej odzwierciedla rzeczywiste ludzkie reakcje, jest miarą, by tak rzec, „dramaturgicznej objętości” tekstu.

Przywołując w powyższym kontekście fundamentalną dla Ugarowa, wspomnianą wyżej, konstatację: „prawdziwe życie nie rozpoznaje się w kodach kulturowych, do których przywykliśmy”, dodajmy do niej słowa mówiące o wyostrzonej świadomości twórcy na temat natury kulturowej rzeczywistości, będącej zawsze konstruktem. Ugarow pisze: „Очень важные вещи для режиссуры – конструирование (археология) реальности” (Ugarov 2018b, 170). Termin „archeologia” każe osadzić myśl Ugarowa w horyzoncie koncepcji *episteme* Michela Foucaulta.

Według rosyjskiego twórcy nadawcy społeczno-kulturowych komunikatów, w tym twórcy kultury, nie są zainteresowani odnotowywaniem zmian zachodzących w rzeczywistości: gdy, używając terminologii Foucaulta, rzeczywistość przechodzi do następnej *episteme*, oni – na poziomie języka, wyobrażeń, pojęć, słowem, na poziomie odbioru (i zarazem konstrukcji) rzeczywistości – nadal poruszają się w granicach poprzedniego etapu, wyposażeni w nieprzystające do nowej rzeczywistości logiczno-psychologiczne przejścia, językowe, puste już, sztampy i odpowiadające im artystyczne formy wyrazu. Słowem, wybierają oni przestarzałą, niemającą szans na rezonowanie z nową rzeczywistością *episteme* i spójny z nią sposób rejestrowania rzeczywistości. Z tego powodu, parafrazując przywoływane wyżej słowa Mariny Razbieżkinej, rzeczywistość nie może przejrzeć się w zjawiskach kultury.

Dodajmy, iż według Ugarowa wspomniani twórcy kultury odwracają się od rzeczywistości, ponieważ – ni mniej, ni więcej – się jej boją. Tworzą więc – odpowiadając na potrzeby samych odbiorców – „bajki”. Konfrontacja z faktami narażałaby tych ostatnich na ze wszech miar niepożądany dyskomfort – poznawczy, emocjonalny, moralny wreszcie. Dlatego – tak rozumował Ugarow – ludzie wybierają postawę: „nic nie widzieć i nic nie słyszeć”. Oto słowa reżysera odnotowujące ten sam schemat działania sztuki i polityki – jako odpowiedź na psychologiczne zapotrzebowanie samych Rosjan: „У сегодняшнего человека выработана очень интересная техника безопасности – отмена события: этого я не вижу, этого я не слышу, а значит, этого не было. Большая часть зрителей приемлет только фэнтези и сказку” (Bolotân 2018, 129).

Kondycję teatru, w którym widz nie jest zainteresowany prawdą o rzeczywistości, lecz podtrzymywaniem swojego emocjonalno-poznawczego komfortu, porównuje Ugarow do punktu obsługi klienta, a główną determinantę zarówno treści, jak i estetyki mainstreamowych spektakli największych rosyjskich scen określa ironicznie i eufemistycznie jako „oddziaływanie niedepresyjne”. Zgodnie z tym wymogiem teatr nie powinien osłabiać sił psychicznych odbiorców poprzez kierowanie ich uwagi na budzące grozę fakty, lecz – odpowiadając na społeczne zapotrzebowanie – konserwować

stare wyobrażenia o świecie, przede wszystkim zaś podtrzymywać wyobrażenie o wielkości rosyjskiej kultury i rosyjskiego państwa – „миф [...] великой Страны” (Ugarov 2018b, 181). W żadnym wypadku zaś teatr nie powinien budzić świadomości. Także wtedy – o czym ze wzburzeniem mówi Ugarov, reagując na brak społeczno-politycznego zaangażowania rosyjskiego społeczeństwa – gdy państwo rosyjskie czynnie zaangażowane jest w wojnę:

Можно поотрезать нахер ноги всем солдатам в этой сраной армии – с людьми театра (и с публикой) ничего не произойдет! Они по-прежнему будут каждый вечер играть (и смотреть) Веселую вдову (условное название спектакля, чтобы не обижать знакомых). И чем страшнее будет ситуация, тем сильнее будет работать театр как сервисная служба. (...) Будет процветать недепрессивный мейнстрим на больших (!) сценах. (Ugarov 2018b, 162).

Ugarov dotyka również kwestii autocenzury rosyjskiej kultury na poziomie estetyki: rosyjska publika odrzuca operujące nieklasycznymi wartościami estetyczne formy, także wtedy, gdy występują one w roli instrumentów do bardziej adekwatnego opowiadania o rzeczywistości. Publiczność, zniesmaczona nowymi, niebazującymi na klasycznym ujęciu piękna, artystycznymi zjawiskami, uzasadnia swój negatywny stosunek do nich przywiązaniem do sztuki wysokiej i przynależnej jej subtelnej metaforyki. W Ugarowie zaś, walczącym o zwrócenie uwagi na zewnętrzną – bynajmniej nie subtelną – rzeczywistość, taka postawa wywołuje zjadliwą ironię: „О чем говорить со сцены? Реальность не интересна. Как менты пинают людей под ребра – неэстетично и неметафорично” (Ugarov 2018b, 163).

Ugarov zdaje sobie sprawę z tego, że nowa estetyka funduje widzom niepożądany w klasycznym teatrze „dyskomfort” – wszak, jak mówi, „wszystko, co nowe, jest drażniące i niekomfortowe” („Принципиально новое дискомфортно для публики, вызывает раздражение” (Ugarov 2018b, 171)). Dyskomfort ów znamionuje bezwładność rutynowych form percepcji, w znaczeniu zarówno poznawczym, jak i estetycznym. Nowa estetyka, co podskórnie czują tradycjonalistyczni odbiorcy – dystansując się wobec starych form odbioru świata i naruszając estetyczne *status quo* – zwiastuje, jak zauważyła Erika Fischer-Lichte, poważne, przede wszystkim polityczne, zmiany. Innymi słowy, by pozostać w horyzoncie myśli niemieckiej badaczki: niechętni estetycznym zmianom widzowie przeczuwają, iż „estetyka zawsze brzemienna jest polityką” (Fischer-Lichte 2005, 201).

Zdaniem Ugarowa zarówno autorzy, jak i odbiorcy „prawd” zbudowanych wedle zasady wewnętrznej koherencji systemu, nie zaś adekwatności względem rzeczywistości, są w Rosji zainteresowani utrzymaniem zarówno politycznego, jak i estetycznego *status quo*. Nic zaś tak dobrze nie konserwuje *status quo* jak bezrefleksyjnie stosowana, zakrzepła w starych formach leksyka (w języku naturalnym oraz każdym

innym języku kultury). Ugarow, szczególnie wyczulony na ten rodzaj – językowej właśnie – bezrefleksyjności, w wielu miejscach pisze o fackie posługiwania się przez młodych ludzi frazeologicznymi sztampami i braku wysiłku poszukiwania własnego języka.

Происходит драма языка на самом деле. Одна из главных проблем в современной жизни – это нехватка языка, нехватка адекватного языка, чтобы выразить то, что ты чувствуешь. Существует классический набор, практически пушкинский, постпушкинский язык, потому что он и особо не реформировался. И этого языка не хватает, чтобы выразить свои чувства. А это ощущение очень страшное и очень важное [...] Когда у тебя очень сильные чувства, а ты «ээээ...мммм» (Ugarov 2018a, 89).

Co ciekawe, według Ugarowa najbardziej wiarygodnym „organem” dla wychwytywania zmian w otaczającej nas rzeczywistości nie są bynajmniej pojęcia i język (te mają tendencję do deprecjonowania żywej mowy wobec języka jako systemu), lecz ciało i system nerwowy. Na uchwycenie rzeczywistości, dotknięcie jej – cieleśnie, zmysłowo – pozwala zaś tylko postawa horyzontalna – horyzontalna optyka. Tylko ją bowiem znamionuje wrażliwość na to, co jednostkowe, prywatne (w odróżnieniu od pochłaniających jednostkę i prywatność systemów – kulturowych i politycznych) – zainteresowanie tym, co nie podpada pod wielkie kwantyfikatory, pod właściwą danej epoce wykładnię kulturowych uniwersaliów. Dlatego też Ugarow odrzuca kulturę wielkich narracji, wybierając bardziej chwiejne, niecałościowe, ale pewniejsze „poznanie fragmentaryczne”:

Я начинаю верить только эпизодам уличного разговора, который никто не комментирует [...] В нем я нахожу больше смысла и правды чем в рассуждениях гуманитария об устройстве мира. Разговор двух теток у палатки картину мира мне может прояснить гороздо лучше. Я это почувствовал просто на уровне ощущений (Ugarov, za: Bolotân 2018, 124).

Kontynuacją wyżej przytoczonej wypowiedzi jest teza o aprioryzmie rosyjskiej kultury – o nawyku orzekania o świecie przed jego (owego świata) empirycznym poznaniem. Ugarow pisze: „Сознание русского человека априорное. Мы уже знаем заранее, что хорошо, что плохо” (Ugarov 2018a, 87).

Jak się wydaje, Ugarow ma na myśli iluzję wiarygodnego orzekania o rzeczywistości przy użyciu kategorii poznawczych z przeszłości – z innego czasu, którego historyczne, polityczne, kulturowe czy techniczne współrzędne warunkowały z gruntu inny sposób bycia. Tym samym jasne jest, że badacz postuluje kulturę zorientowaną na aposteroryzm: moc dodawania nowych treści do naszej znajomości świata ma tylko empiria – żywe doświadczenie rzeczywistości. Tylko na jej

podstawie możliwe jest przekroczenie przestarzałych form – systemów – myślenia. Dlatego też twórca jest przekonany, że kultura powinna zajmować się współczesnością. „Русская культура прошлых времен велика, но классика не решает проблем сегодняшнего человека. Нельзя защищаться Чеховым, Толстым, Достоевским, как не нужно долго жить в родительском доме. Нужно строить свой дом” (Ugarov 2018b, 181).

Co istotne, sygnalizowane w przytoczonej wypowiedzi rozbitcie systemowej całości przez podejście horyzontalne nie jest bynajmniej jego podstawowym celem, lecz niejako skutkiem ubocznym. Horyzontalność bowiem nie jest zasadniczo opozycyjna, nie jest zasilana energią protestu, buntu czy rewolucji. W takim przypadku z konieczności zamieniałaby się w alternatywę obowiązującego systemu – w konkurencyjną wertykalność. Należy zatem spytać: na czym polega zagrożenie (dla systemu) ze strony podejścia horyzontalnego? Odpowiedź znajdujemy w autocharakterystyce Ugarowa:

Я совсем не оппозиционер. Все, что я делаю в Театре.doc и пишу, иногда может казаться оппозиционным, это всего лишь – апелляция к норме. (Тут – капслок!). Мне кажется, этим только и нужно заниматься. В нашей стране, с ее девиантной властью, с перверсией на всех уровнях, – апелляция к норме может грозить обвинением в экстремизме. Просто нужно тупо и нудно твердить о норме. И будешь, сам того не желая, революционером (Ugarov 2018b).

Podsumowując dotychczasowe rozważania, powtórzmy, iż wertykalność, będąca nieodłączną cechą kultury wyraźnie ideologicznie nacechowanej, podporządkowanej politycznemu reżimowi lub też hołdującej tradycyjnym wartościom kulturowym, jest w proponowanym ujęciu synonimem systemowości. Ta ostatnia związana jest zazwyczaj z „agresywnie dominującym” – najczęściej polityczno-społecznym, ale również estetycznym – porządkiem wartości i zbudowaną wokół niego, za Emmanuelem Lévinasem, „totalizującą całością”. Horyzontalna optyka zaś, zamiast toż-samości wybiera różnicę, zamiast uogólniającej jedności – pojedynczość i indywidualność, wreszcie – by odwołać się do metaforyki wprowadzonej przez Lévinasa, dla którego, co znamienne w świetle dotychczasowych refleksji, prawdziwą ontologią jest etyka – zamiast totalizującej całości wybiera nieskończoność. I tylko na fundamencie tej ostatniej – co manifestuje się w sformułowanych przez Natalię Woróżbit, uczennicę Ugarowa, zasadach „horyzontalnej etyki” – twórca dopuszcza perspektywę wertykalną: „Не возвышайса. Не пафосничай. Не умничай. Не суди. Не нагоняй туман. Не бей себя в грудь с надрывом. Не выпячивай вертикаль – она сама прорастет сквозь горизонт, если создашь почву” (Vorožbit 2018, 35).

Bibliografia

- Antislovar' Ugarova*. [Антисловарь Угарова]. Dostęp: 16.04.2023. <https://teatrdoc.ru/doc/antiword>.
- Barthes, Roland. 2009. *Sto pień zero pisania oraz Nowe eseje krytyczne*. Warszawa: Wydawnictwo Aletheia.
- Beumers, Birgit. Lipovetsky, Mark. 2010. “The Performance of Life: Documentary Theater and Film”. *The Russian Review*, nr 4: 615-637.
- Bolotân, Irmina. 2018. „Antislovar' Mihaila Ugarova”. *Teatr. Mihail Ugarov: teoriâ, praktika, politika, pedagogika*, nr 34: 122-130. [Болотян, Ирмина. 2018. «Антисловарь Михаила Угарова». *Театр. Михаил Угаров: теория, практика, политика, педагогика*, номер 34: 122-130].
- Davydova, Marina. 2018. „Pis'mo v inye kraâ”. *Teatr. Mihail Ugarov: teoriâ, praktika, politika, pedagogika*, nr 34: 5-7. [Давыдова, Марина 2018. «Письмо в иные края». *Театр. Михаил Угаров: теория, практика, политика, педагогика*, номер 34: 5-7].
- Filosofia teatru M. Ugarova i ego p'esy preddokovskogo perioda*. [Философия театра М. Угарова и его пьесы преддоковского периода]. Dostęp: 28.04.2023. <http://www.pi-journal.com/index.php/pii/article/view/256/pdf51142>.
- Fischer-Lichte, Erika. 2005. *Theatre, Sacrifice, Ritual: Exploring Forms of Political Theatre*. London–New York: Routledge.
- Fischer-Lichte, Erika. 2008. *The Transformative Power of Performance: A New Aesthetics*. London–New York: Routledge.
- Foucault, Michel. 2006. *Słowa i rzeczy. Archeologia nauk humanistycznych*. Gdańsk: Słowo/obraz/terytoria.
- Jonson, Lena. 2016. *Art and Protest in Putin's Russia*. London–New York: Routledge, Taylor & Francis Group. (*Routledge Contemporary Russia and Eastern Europe Series*).
- Kul'-turnyj šok. Prošaj, pravda žizni! Pamâti russkogo mata v iskusstve / v besede s Ks. Larinoj*. [Куль-турный шок. Прощай, правда жизни! Памяти русского мата в искусстве / в беседе с Кс. Лариной]. Dostęp: 16.04.2023. <https://echo.msk.ru/programs/kulshok/1315912-echo>.
- Lévinas, Emmanuel. 1998. *Całość i nieskończoność: Esej o zewnętrzności*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN. (*Biblioteka Współczesnych Filozofów*).
- Lobanova, Anastasiâ. 2018. „Kak rabotat' s dokumental'nym tekstem”. *Teatr. Mihail Ugarov: teoriâ, praktika, politika, pedagogika*, nr 34: 137-139. [Лобанова, Анастасия. 2018. «Как работать с документальным текстом». *Театр. Михаил Угаров: теория, практика, политика, педагогика*, номер 34: 137-139].
- Łotman, Jurij. 2008. *Uniwersum umysłu*. Gdańsk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego. (*Literatura i Okolice*).
- Marina Razbežkina, Kamera pomagaet vylečit'sâ i vyjti v drugoj mir*. [Марина Разбежкина, Камера помогает вылечиться и выйти в другой мир]. Dostęp: 30.04.2023. <https://snob.ru/entry/152982/>.
- „Metod Razbežkinoj”: *Priglašenje k razgovoru*. [«Метод Разбежкиной»: Приглашение к разговору]. Dostęp: 30.04.2023. <https://seance.ru/articles/razbezhkina-metod/>.
- Moskwin, Andriej. 2016. „Źycie w opozycji”. W: *Antologia współczesnego dramatu rosyjskiego*. 2016. T. 3: *Teatr.doc – życie w opozycji*. Red. Andriej Moskwin, 9-12. Warszawa: Andriej Moskwin.

Marta Lechowska

- Strižak, Lûba. 2018. „My ne opisany”. *Teatr. Mihail Ugarov: teoriâ, praktika, politika, pedagogika*, nr 34: 43-44. [Стрижак, Люба. 2018. «Мы не описаны». *Театр. Михаил Угаров: теория, практика, политика, педагогика*, nr 34: 43-44].
- Točka nerazrešivosti. [Точка неразрешимости]. Dostęp: 17.04.2023. <https://web.archive.org/web/20110107062007/http://seance.ru/n/29-30/perekryostok-novaya-drama/tochka-nerazreshivosti>.
- Ugarov, Mihail. 2018a. „Fabuličeskaâ radost' žizni. Vyderžki iz besedy Mihaila Ugarova so studentami RGGU”. *Teatr. Mihail Ugarov: teoriâ, praktika, politika, pedagogika*, nr 34: 86-89 [Угаров, Михаил. 2018a. «Фабулическая радость жизни. Выдержки из беседы Михаила Угарова со студентами РГГУ». *Театр. Михаил Угаров: теория, практика, политика, педагогика*, номер 34: 86-89].
- Ugarov, Mihail. 2018b. „Obšestvo spektaklâ. »Živoj žurnal« Mihaila Ugarova: »I tak, i tak«”. *Teatr. Mihail Ugarov: teoria, praktika, politika, pedagogika*, nr 34: 144-191. [Угаров, Михаил. 2018b. «Общество спектакля. „Живой журнал” Михаила Угарова: „И так, и так”». *Театр. Михаил Угаров: теория, практика, политика, педагогика*, номер 34: 144-191].
- Vartanov, Aleksandr. 2018. „Ėnergiâ zabluždeniâ”. *Teatr. Mihail Ugarov: teoriâ, praktika, politika, pedagogika*, nr 34: 26-27. [Вартанов, Александр. 2018. «Энергия заблуждения». *Театр. Михаил Угаров: теория, практика, политика, педагогика*, номер 34: 26-27].
- Vertikali i gorizontali. [Вертикали и горизонтали]. Dostęp: 17.04.2023. <https://seance.ru/articles/stol-novaya-drama>.
- Vorožbit, Nataliâ. 2018. „Učitel'”. *Teatr. Mihail Ugarov: teoriâ, praktika, politika, pedagogika*, nr 34: 35-36. [Ворожбит, Наталья. 2018. «Учитель. *Театр. Михаил Угаров: теория, практика, политика, педагогика*, номер 34: 35-36].
- Zaudinova, Zarema. 2018. „Čto takoe »antiškola« Mihaila Ugarova v Teatre.dok”. *Teatr. Mihail Ugarov: teoriâ, praktika, politika, pedagogika*, nr 34: 106-107. [Заудинова, Зарема. 2018. «Что такое „антишкола” Михаила Угарова в Театре.док». *Театр. Михаил Угаров: теория, практика, политика, педагогика*, номер 34: 106-107].

Феминистский протест в современном русском театре

Пьеса Ольги Шиляевой *28 дней*

Pascale Melani 

Abstract

Feminist Protest in Contemporary Russian Theatre: Olga Shilyaeva's Play *28 Days*

In the last years before the war in Ukraine, women's voices against patriarchy, discrimination and violence against women were increasing in Russian theatre with Olga Shilyaeva's play *28 Days*, staged in 2017 at theatre.doc by Yuri Muravitsky and Svetlana Mikhailischeva as a striking example. In this work, Shilyaeva broke one of the strongest taboos and spoke openly about a forbidden subject (menstruation). The paper aims to characterize her artistic principles on the basis of an analysis of the drama. Shilyaeva abandons one of the central principles of new drama, zero-position, and resorts to a new artistic method: the main technique is collage of quotations, rhythmic montage and musical design of the text with anaphors, repetitions and exclamations, which turn the text into a manifesto. By bringing the theme to life in an appropriate and deeply artistic form, Shilyaeva creates a harmonious whole that addresses more general, ethical and social questions such as "What does it mean to be a woman?"

Keywords: Feminism, Contemporary Russian Theatre, New drama, Teatr.doc, Olga Shilyaeva

В последние годы до начала текущей войны в Украине российская театральная сцена стала общественной площадкой, где выразился особенно сильно, ярко и креативно протест против патриархального уклада, против дискриминации и насилия в отношении женщин. Появился новый феминистский театр, который ставит своей задачей демонтировать сексистские предрассудки и предубеждения, разоблачать предвзятое отношение как к женщинам, так и к мужчинам. В 2019 году журнал «Театр» посвятил ему специальный

номер¹, который объединяет проблемные статьи, персоналии и обзорную статью драматурга Натальи Зайцевой (Zaitseva 2019).

По мнению Зайцевой, два параллельных явления позволяют идентифицировать феминистский поворот в российском театре. Первое – увеличение числа женских голосов в российской драматургии. В независимых структурах и фестивалях количество пьес, написанных женщинами, постоянно растёт. Раньше время от времени появлялись отдельные женские голоса (Людмила Петрушевская, Ольга Мухина, Ксения Драгунская и др.), но теперь все больше женщин попадают в шорт-листы драматических конкурсов, придавая этому явлению массовый характер. Сейчас больше половины пьес, отобранных в шорт-лист фестиваля «Любимовка», написаны женщинами². Второе значимое явление – возникновение откровенно феминистских спектаклей, которые выставляют напоказ гендерное неравенство. Интересно отметить, что среди них некоторые не принадлежат к современной драматургии, как например пьеса Сергея Третьякова *Хочу ребёнка*, написанная в 1926 году, но поставленная только в 2017 после реконструкции в Центре им. Мейерхольда режиссёром и драматургом Сашей Денисовой (Denisova 2018), или спектакль *Тихая революция*, сделанный по воспоминаниям Александры Коллонтай. Наряду с этими спектаклями, опирающимися на «советский» опыт, появились новые драматические тексты, которые находят свою идеологическую основу в знаниях и теоретизировании международных феминистских группировок.

Характерным признаком этого нового феминистского театра можно назвать эксплицитное использование феминистских теорий для обсуждения половых различий. В постсоветской России феминистский дискурс как таковой зазвучал совсем недавно (Rossman 2022), всего тридцать лет тому назад, и его проявление в театре оставалось очень робким до середины 2010-х. На российской сцене борьбу за равноправие постепенно сменила борьба более общего порядка со всей системой идей, служащих оправданием господству мужчин над женщинами (или одной группы над другой). Этот новый феминистский театр не только выставляет напоказ дискриминацию (как в сфере оплаты и рабочих условий, так и в частной и семейной сферах). Согласно прославленному афоризму Симоны де Бовуар («Женщиной не рождаются – женщиной становятся»), этот театр выявляет роль общества в конструировании существующего неравенства, выступает против сексизма как идеологии, поддерживающей отношения власти между социальными группами. Можно

¹ *Zhurnal «Teatr.»* 2019, nr 38.

² См. напр. список пьес, отмеченных на фестивале «Любимовка» за период 2013–2022 гг. <https://lubimovka.ru/piesy>.

проследить его выражение в текстах ряда молодых авторов (Наталья Блок, Татьяна Кузьмина, Маша Конторович, Ольга Потапова, Полина Коротыч, Маша Всё-Таки и др.), которые впитали гендерные теории и рассматривают «пол» не как природную сущность, а как политический конструкт, с целью призвать к всенародному обсуждению женских проблем³. Ярким примером этого нового направления является пьеса *28 дней*, которая подвергается далее более подробному анализу.

28 дней – первый драматический опыт молодой петербурженки Ольги Шиляевой. Ольга Шиляева по образованию психолог (она работает в психологическом центре) и не считала себя профессиональным драматургом до тех пор, пока ее пьеса не стала одним из главных событий фестиваля «Любимовка» 2018 года⁴. Там произошла первая публичная читка пьесы, которая сразу привлекла внимание. Премьера состоялась в Театре.doc в постановке Юрия Муравицкого и Светланы Михалищевой, потом она была представлена в рамках феминистского фестиваля «Ребра Евы», а также на других сценах, где вызвала единогласно положительные отзывы.

Сам по себе сюжет произведения – менструация – имеет чрезвычайно трансгрессивный характер. Менструация не так давно стала предметом публичного обсуждения и для большинства людей остается до сих пор одной из наиболее табуированных тем. Ольга Шиляева сознательно нарушила это табу и смело заговорила о запретном «неприличном» предмете. Тем не менее пустая провокация, очевидно, не входит в круг ее целей. Воплотив тему в целесообразной и глубоко художественной форме, она создала гармоничное целое, которое затрагивает более общие, этические и социальные вопросы, такие как «Что значит быть женщиной?» (Krashennikova-Khait 2019).

«История отношений женщины с обществом, противоположным полом, собственной природой и даже Вселенной»

Как указано в презентации пьесы на сайте Театра.doc, *28 дней* рассказывает «историю отношений женщины с обществом, противоположным полом, собственной природой и даже Вселенной»⁵.

³ Для более широкого ознакомления с этой темой см. список пьес в выше указанной статье Натальи Зайцевой (Zaitseva 2019).

⁴ Текст пьесы доступен на сайте фестиваля «Любимовка» lubimovka.art.

⁵ См. избранное из отзывов в прессе: <https://teatrdoc.ru/performances/983/>.

В фокусе находится обычная молодая женщина с менструальным циклом; она стоит на сцене, ее платье испачкано кровью, у нее растерянный вид. Автор не дает ей имени, а просто обозначает местоимением «ОНА» заглавными буквами, потому что в пьесе она фигурирует не как индивидуальная женщина, а как собирательный образ всех женщин на свете. ОНА пытается понять, что с ней происходит, и постоянно задает вопросы: почему у нее менструация, почему ей от этого больно («За что? За что? / За что меня так? / Я не виновата, / я не виновата», Дни 1–3). Она нигде не встречает поддержки, сочувствия среди мужчин и даже среди женщин; это так называемое природное, физиологическое явление считается позорным, мешает работать и жить нормально, но кругом все или почти все отрицают существования проблемы.

Вокруг героини собирается хор женщин разного возраста, тоже безымянных. Этот хор представляет собой пеструю картину современного общества и обнаруживает разные мнения, консервативные или прогрессивные. Женщины относятся к героине по-разному: кто-то ее поддерживает, кто-то осуждает, они постоянно снабжают ее более или менее уместными советами, иногда совсем глупыми и даже абсурдными, чтобы справиться, например, с болью («молиться», «правильно питаться», «заниматься спортом», «положить кошку на живот»). В репликах хора выражение патриархальных взглядов чередуется с темами из самой актуальной феминистской повестки (Дни 3–4).

Время от времени звучит голос возлюбленного героини («мужской голос»). Это анонимное, неиндивидуализированное лицо тоже выступает как обобщенный образ (образ мужчины, или ОН), выражающий точку зрения обычных представителей мужского пола. В его высказываниях собраны в утрированной, иногда нарочито грубой форме, все штампы, все стереотипы мужского мышления: завышенная самооценка, уверенность в себе, эгоцентризм, отказ от своей ответственности, сексистские предубеждения... «МУЖСКОЙ ГОЛОС: Что, два часа сейчас / месячные обсуждать будем? / Проблем в обществе / более серьезных нет?» (Дни 3–4).

И еще один персонаж, самый важный – менструация. Хотя на сцене менструация не олицетворена в определенной конкретной фигуре, из всех персонажей наиболее охарактеризованной является именно она. Менструальный цикл обуславливает ход пьесы, определяет ее темпоральность, устанавливает ее структуру: отдельные картины называются по названиям фаз репродуктивного цикла – *Менструация*, *Фолликулярная фаза*, *Овуляция*, *Лютеиновая фаза*, *Предменструальные дни*, *Первый день*, при этом на каждом этапе четко и подробно описаны клинические симптомы, свойственные фазе, о которой идет речь. Более того, пьеса, которая началась с первого дня менструального цикла

героини, заканчивается возвращением ее месячных: менструация выступает как основное происшествие этого произведения, где драматического действия фактически нет. Каждый этап цикла подробно описывается, включая его последствия на нервную систему героини и ее общественные отношения. Поэтому менструация является одновременно главным тематическим содержанием и организационным принципом. Наконец она воспринимается как символ женской участи: это невидимое «ОНО», которое «раз в 28 дней требует от женщины кровавых жертвоприношений» (Sitkovskii 2019).

С темой менструации ассоциируется целый круг вопросов, который можно разделить на три главные группы.

Первая группа – это «гинекологические» вопросы. Автор прослеживает физиологические и психологические последствия менструации на быт и психику женщин. Она делает объективное, клиническое описание симптомов менструации (кровотечение, боль и т. п.), интересуется субъективными ощущениями, связанными с ней (непонимание, стыд, чувство обреченности, усталость, пониженная самооценка и т. п.), местами также озвучивает темы феминистского дискурса, как, например, требование права не посещать работу в так называемые «критические» дни («ХОР: А я – за право / не работать / во время месячных!» Дни 3–4).

Вторая группа вопросов касается отношений между противоположными полами – главным образом отношений между героиней и ее возлюбленным, но не только. Затрагиваются бытовые аспекты жизни в браке, включая экономические: «Мне не нравятся разговоры, / что я бухаю на твои деньги и не зарабатываю», жалуется бойфренд героини, видимо намеренный жить на ее зарплату (День 5). Автор показывает принципиально несбалансированные эмоциональные отношения между женщиной, которая отдает себя целиком, и мужчиной, который утверждает, что управляет всем «для ее же блага» («МУЖСКОЙ ГОЛОС: Я причиняю тебе боль, / потому что тебя побьет жизнь, / она всех бьет, / а я заранее тебя / к этому готовлю», Дни 23–24). Она разоблачает давление общества на поведение женщин через рекламу, женские журналы или через наставления матерей и подруг: женщина должна быть кроткой, женственной, носить юбки, не расслабляться, ухаживать за собой («ХОР: Смотри, / у нее и карьера, / и пять детей, / и фигура, / как у девочки!» Дни 23–24), работать над собой, чтобы не противоречить мужчине («ХОР: Нам, женщинам, / порой просто необходимо / напоминать себе о красоте. Быть ухоженной, / опрятной, / здоровой, / и очаровательной. / Причесать волосы, / надеть чистое / наутюженное платье, / говорить мягко и нежно. / Быть безмятежной и добродетельной. / Внимательной к нуждам / других людей, / невинной и порхающей», Дни 19–22). Шилиева не избегает деликатных, щекотливых аспектов, таких

как влияние порнографии на интимные отношения, но в общем-то, эти темы, особенно в сценах с женщиной, трактованы с юмором.

Третья группа вопросов сконцентрирована в последних сценах. Эту группу можно назвать группой метафизической, потому что тематика вращается вокруг более тяжелых проблем добра и зла. Здесь автор подвергает разбору вопросы домашнего насилия, дела об изнасилованиях («ХОР: Житель обла-сти / в течение / девяти лет / совершал / насильственные / действия / сексу-ального / характера / в отношении / воспитанников / интерната / для детей / с ограниченными / возможностями», День 28) или избиениях, нанесении увечий женщинам (с прямым намеком на конкретный, очень шокирующий слу-чай, произошедший в 2017 году, когда мужчина в порыве ревности отрубил своей 26-летней жене кисти рук, Дни 26–27). «Откуда зло? Откуда насилие?», спрашивает наивная героиня в отчаянии. Атмосфера меняется, мрачнеет, ко-мических нот здесь больше почти нет. Преобразовывается и отношение к ней хора: между тем в первых картинах хор в основном был настроен критично, изначально даже враждебно, к концу пьесы, когда речь идет о самых острых темах, женщины сплачиваются, возникает некоторая женская солидарность: все обступают героиню со всех сторон и признаются в том, что у каждой была своя история сексуального насилия, с явным намеком на знаменитый флешмоб #MeToo («ОНА: У меня тоже есть история. ХОР: У меня тоже. / У меня тоже. / У меня тоже (повторяется 10 раз). Я не боюсь сказать! / А я боюсь. / И я боюсь. / И я боюсь (повторяется 8 раз)», Дни 26–27).

Уход от документального театра

Похоже, художественная методика Шиляевой исходит из документального театра, то есть из формы театра, в которой документ оказывается главной литературной основой. И действительно сюжет пьесы *28 дней* связан с акту-альными вопросами и сообщает очень богатую и достоверную информацию. Это является результатом долгой и методической исследовательской работы автора (Kiselev 2019): прежде чем сочинить пьесу, она изучала медицинские книги, собирала свидетельства в женских журналах, на женских форумах и пр. В итоге разные фазы менструального цикла, его физиологические и психоло-гические последствия задокументированы точно и обзорно. Шиляева пока-зывает, как во время месячных женщинам приходится чувствовать в лучшем случае нелегкость и в худшем случае – невыносимую боль, как они теряют уве-ренность в себе, становятся более нервными и т. п. Она обличает дискримина-цию, которой подвергаются женщины из-за менструации, как они вынуждены

скрываться, прятаться от взоров других. Словом, автор озвучивает все проблемы, идентифицированные в профессиональных публикациях и женском информационном поле.

Тем не менее в пьесе документальности как таковой нет. Шилиева не обращается к любимой технике документального театра – вербатиму. Пьеса создавалась на основе документов, отдельных случаев из реальной жизни; текст, произносимый хором, представляет собой «смесь из комментариев в фейсбуке, народных рецептов, газетных заголовков и историй из жизни разных женщин, так что чужой голос звучит постоянно в форме цитат, да так, что и не отличить, где героини говорят всерьез, а где – очередной мем» (Shabdarova 2018). Однако словесный материал не воспроизведен дословно, он переработан в театральную форму. Художественный метод Шилиевой можно отнести к конструктивизму: в качестве основной техники – коллаж цитат, ритмический монтаж, музыкальное оформление текста с анафорами, повторами, возгласами, которые придают пьесе характер манифеста.

Тем самым Ольга Шилиева отказывается от одного из центральных принципов новой драмы, ноль-позиции. Главными условиями ноль-позиции обычно считаются предельная объективность, полное воссоздание точек зрения героев, отсутствие преобладающей над ними авторской позиции. Феминистки ставят под сомнение этот метод, возражая, что ноль-позиция – иллюзия, поскольку автор отвечает за выбор темы пьесы, героев, за обозначение рамки. По их мнению (разделяемому сторонниками постколониальных исследований), автор пишет из той позиции, которую представляет. Претендовать на роль нейтрального посредника невозможно и нечестно. Как женщина и как феминистка, Шилиева выражает свою авторскую позицию к гендерным отношениям. Именно тот факт, что тема менструации не считается универсальной, а узко «женской», обнажает чрезвычайную важность понятия голоса⁶, но эту позицию можно выяснить лишь дедуктивным методом, на основе подробного анализа текста.

Во-первых, позиция драматурга выявляется из *паратекста*.

Подзаголовок пьесы – *Трагедия менструального цикла* – является комментарием к тексту, он направляет взгляд зрителя к смысловому центру изображения: менструация – трагедия. Дальше разные картины или моменты пьесы обрамлены дидактиками, описывающими движения, чувства, надежды, которые

⁶ Как отметил Юрий Муравицкий, «мужской же голос остается безучастным, и это, на мой взгляд, хорошо иллюстрирует, как женские проблемы не становятся общечеловеческими, в отличие от мужских. Получается, что женщина из-за месячных не совсем человек, ведь у нормальных людей их нет» (Muravitskii 2020).

сопровождают различные фазы менструального цикла: от глубокой скорби до бурной радости. У главной героини эти чувства отрицательные: убитость, отчаяние, боль, и они выражаются позиционными глаголами («Она лежит, не двигаясь») или глаголами, выражающими движение («Идет с трудом, затем падает, как будто замертво») или глаголами звучания («стонет от боли»). С хором ассоциируется более разнообразный спектр эмоций, и способы их выражения тоже отличаются пестротой и изобретательностью: «Женщины воют, стонут и кричат от боли. Рвут на себе одежду, отдирают вокруг все, что можно отодерать. Скребнут ногтями». Дальше: «Женщины хора чем-то активно занимаются, прыгают, бегают, болтают, хохочут».

Позиция автора также строится на *скрещении разных голосов*.

Пьеса построена как патетическая оратория, в которой хор выступает как коллективный образ и выполняет различные функции, информативные, экспрессивные, композиционные. Постоянное стремление главной героини к лирике сталкивается с откликами других женщин, которые выражают свое отношение к ней, ее критикуют, ей дают советы, наставления («Выпей таблетку!», Дни 1–2; как отмыть кровь: «В холодной воде. / Только в холодной воде», День 5; «И юбки! / Юбки носи!», Дни 6–9). Женщины в хоре перекликаются друг с другом, то говорят в унисон, то наперебой; на сцене они постоянно держат публику в напряжении, и – главное – играют важную композиционную роль – роль противогласия. Они сообщают разнообразную информацию, передают чей-то личный опыт, глубоко субъективный («ХОР: Муж часто бьет меня, / даже с младенцем в руках», Дни 26–27), или наоборот комментируют положение героини с точки зрения медицинской науки (ОНА: «Каждый первый день / я умираю». ХОР: «Простагландины / работают, работают, работают. / Сокращают матку», Дни 1–2). Как в музыкальном произведении голоса чередуются, скрещиваются, создавая гармонию или наоборот какофонию. В каждой сцене образуются разные тематические линии, каждый персонаж (или группа персонажей) развивает одну особую мысль: например, в дни 23–25 хор перечисляет долгий список симптомов ПМС, главная героиня жалуется на друга, на работу и на жизнь вообще («Он меня не любит / и не заботится обо мне», «На работе меня не ценят / и мало платят», «Я толстая и старая», «Жизнь кончается, / Перспектив нет»...), а мужчина упрекает ее в отсутствии отзывчивости к нему («Почему мы / не занимаемся сексом, когда ты не хочешь?») или в плохом настроении («А что ты так реагируешь? / Нервная какая-то»; «Не понимаю, / чего ты ревнуешь»; «Ну что ты драматизируешь!»). Здесь театральный диалог прыгает от одной «темы» к другой, создавая резкие контрасты между противоположными стилистическими пластами, между «научной речью» хора (который делает скрупулезное описание химических реакций в живом

организме, с не совсем ясными медицинскими терминами: «ХОР: Сложный / циклический / симптомокомплекс, / возникающий / в предменструальные дни / за два тире десять дней / до менструации) / и характеризующийся психоэмоциональными, / вегетососудистыми / и обменно-эндокринными/ нарушениями») и разговорными оборотами, даже тривиальными элементами устной речи («Эта страна катится в жопу»).

Позиция автора угадывается в ироническом утрировании высказываний, в совокупности взглядов и мнений, цель которых – вызвать реакцию зрителя, местами его рассмешить, но чаще всего заставить размышлять. Характерными для Шиляевой являются: повторы-«заклинания» («ХОР: Как мы это терпим? / Безумие. / Безумие. / Безумие. / Безумие», Дни 1–2; «ХОР: Фолликулярная фаза. / Подготовка / полным ходом. / Готовимся, / готовимся, / готовимся. / Он придет, / придет, / придет», Дни 6–9), риторические вопросы, ответы на которые заранее известны («ХОР: Почему терпишь? Почему не уходишь? Почему позволяешь / с собой так обращаться?», Дни 23–25), списки и перечисления, иногда с эффектом градации или контраста (когда названия гормонов приравниваются к именам античных богов, к которым женщины обращают молитвы: «ХОР: Дионис! Аполлон! Эстроген! Прогестерон!», Дни 1–2), резкая смена эмоциональных состояний (когда ярость героини сталкивается с равнодушием ее возлюбленного: «ОНА: Горите в аду! Горите в аду! Ублюдки! Мрази! МУЖСКОЙ ГОЛОС: Привет», Дни 26–27), высказывания, внешне сохраняющие умеренность и логичность, на самом деле проявляющие неадекватность и абсурдность («ХОР: Мягкость, покорность, податливость, согласие, принятие – все это качества, способные защитить женщину от любой агрессии, отдалить от любого конфликта», Дни 26–27).

Оратория нашего времени

Большинство рецензий на спектакль⁷, ссылаясь на подзаголовок *Трагедия менструального цикла*, подчеркивает жанровую особенность пьесы. По мнению многих рецензентов, действие в пьесе выстроено по принципу античной трагедии: героиня – протагонист, ее молодой человек – антагонист, менструация – рок, невидимая сила, которая руководит ее судьбой и вступает с ней в конфликт. Литературный анализ позволяет установить наличие в пьесе характерных черт, которые действительно приближают ее к античному трагедийному жанру: имеется в виду сопоставление главной героини то с хором, то с мужским лицом,

⁷ См. избранные отзывы в прессе: <https://teatrdoc.ru/performances/983/>.

противоречия между ее стремлениями и неумолимым роком, тяготеющим над ее жизнью, ориентация на плач, особенно заметная в риторических приемах, которые ссылаются на ритуально-религиозные истоки жанра (молитвы, причитания), но переосмыслены здесь пародически.

Однако, как пишет Жан-Пьер Вернан, трагедия начинается, когда герой или героиня вынужден (вынуждена) совершить выбор: «Трагедия – это первый литературный жанр, который представляет человека в состоянии действовать, который ставит его на перекресток решения, касающегося его судьбы» (Vernant, Vidal-Naquet 2001). Кроме того, если в древности трагедия должна была вызывать в душе зрителя чувства «сострадания и страха», Аристотель считал особенно важным момент катарсиса, приводящий к очищению от аффектов и замене подавленности и отчаяния новым чувством гармонии⁸. У Шиляевой же конфликт не приходит к резолюции, положительной или отрицательной: нет катарсиса, облегчающего или очищающего женщину от обреченности. Лишь в самом конце пьесы просвечивает луч надежды, когда молодая женщина «рисует своей кровью, как краской, узоры: цветы и листья» (травму менструации можно преодолеть творчеством?). Выбор Антигоны, предпочитающей смерть повинению царю, выбор Медеи, из-за любви к мужчине убивающей своих собственных детей, являются радикальными решениями, которые меняют участь этих женщин безвозвратно. А героиня *28 дней* не пытается выйти из порочного круга стыда и аффективной зависимости, будто бы покоряясь своей «женской» судьбе. Поэтому, судя по очевидным признакам, пьеса *28 дней* не укладывается всецело в схему трагедийного жанра и приближается к другой модели, которую мы условно назовем ораторией, хотя она с ней также совпадает не полностью. Подобно оратории пьеса разворачивает свое действие по принципу контрапункта, то есть сочетания в рамках единого произведения нескольких отдельных мелодических линий. Эти линии развиваются не драматически, а циклически, они образуют круг, или лучше спираль, спираль обреченности, иллюстрирующую мотив Вечного возвращения. Главная тема (тема менструации) обсуждается как более общая духовная проблема. Как отметила Галина Брандт, автор рассматривает все уровни отношения женщины с миром: «ОНА и тело», «ОНА и общество», «ОНА и ОН», «ОНА и вселенная» (Brandt 2020). Отсылаясь к первым женским героиням

⁸ Учение о трагическом катарсисе излагается Аристотелем в 1-й книге *Поэтики*: «Трагедия есть подражание действию важному и законченному, имеющему определенный объем (подражание) при помощи речи, в каждой из своих частей различно украшенной; посредством действия, а не рассказа, совершающее путем сострадания и страха очищение подобных аффектов» (Aristote 1932, 24–28).

европейской культуры, к Медее, к Электре, стенающим о погранных женских чувствах, героиня пьесы «вопиет из самого нутра собственного телесного бытия» (Brandt 2020) и нападает на патриархальные устои русской жизни, на вековое и снова усиливающееся угнетение женщин в семье и обществе, на культ насилия и подавление эмоций.

Итак пьеса — гротескная полифоническая оратория-протест⁹, трансгрессивный характер которой не ограничивается тем, что она преодолевает некоторые запреты и открыто говорит о менструальной крови, прокладках, тампонах и подобных вещах («тряпки, вата, / прорезиненные трусы», Дни 3–4). В ней разоблачение ежедневного насилия над женщинами охватывает все другие виды дискриминации и экстраполируется на семейно-психологические, социальные и метафизические сферы, и даже если это не сказано, на политическую.

Постскрипtum

В актуальном контексте международной и внутренней политики России трудно не отметить органической связи между отсутствием понимания и уважения женских проблем¹⁰ и интенсификацией ненависти, находящей свои истоки и свою законность в идеологии так называемого «русского мира» как системе мышления, базирующейся на пресловутых «традиционных ценностях». Эти «традиционные ценности» вошли в политическую риторику и нашли свою конкретизацию в разных официальных текстах и законах¹¹. В кругах, близких к Кремлю, отмечается растущая неприязнь к так называемому «радикальному

⁹ «Протестом можно назвать все, что каким-либо образом идет вразрез с существующим порядком вещей. В нем остается много атавизмов – традиционалистских и сексистских в том числе. Мы по-прежнему живем при патриархальном укладе, в котором женщина занимает совсем не то место, что мужчина. С этим связано много проблем: социум требует выполнения определенных ролей и от мужчины, и от женщины. В случае с нашим спектаклем речь идет о протесте против давления общества на личность» (Muravitskii 2020).

¹⁰ «ХОР: Какие неженки! / Ну потерпите вы / день, / два, три, / ну четыре, ну потерпите вы / день, / два, три, / ну четыре, ну потерпите вы / день, / два, три, / ну четыре, ну потерпите вы / день, / два, три, / ну четыре – все пройдет само / почти на месяц», Дни 1–2.

¹¹ См. в особенности Указ Президента РФ от 19.12.2012 N 1666 «О Стратегии государственной национальной политики Российской Федерации на период до 2025 года», Указ Президента РФ от 02.07.2021 N 400 «О Стратегии национальной безопасности Российской Федерации», Указ Президента РФ от 09.11.2022 N 809 «Об утверждении Основ государственной политики по сохранению и укреплению традиционных российских духовно-нравственных ценностей».

феминизму», который всё чаще осуждается как часть деструктивной идеологии, распространение которой приводит к «формированию общества, пренебрегающего духовными ценностями»¹². В апреле 2023 г. депутат Единой России Олег Матвейчев предложил признать его экстремистской идеологией¹³. В то же время «закон о домашнем насилии» (№ 1183390-6 «О профилактике семейно-бытового насилия в Российской Федерации») не решает своих профилактических задач: в 2021 г. Российская Федерация лидировала по числу убийств женщин, совершенных их партнерами („RF zaniala...”). Зато аборт считается социальной проблемой, «угрозой национальной безопасности России», и на него были наложены ограничения¹⁴. Поэтому пренебрежение к женской свободе, здоровью и стремлению к самореализации в обществе, с одной стороны, рост милитаризма, патернализма, авторитаризма, национализма, с другой стороны, представляют собой разные стороны единого процесса усиления контроля, который приводит к ограничению личных прав человека и выставляет напоказ милитаристскую суть мачизма¹⁵. Но этот вопрос выходит за рамки нашей статьи и его подробное рассмотрение завело бы нас далеко за пределы литературного анализа.

¹² «§14. Идеологическое и психологическое воздействие на граждан ведет к насаждению чуждой российскому народу и разрушительной для российского общества системы идей и ценностей (далее – деструктивная идеология), включая культивирование эгоизма, вседозволенности, безнравственности, отрицание идеалов патриотизма, служения Отечеству, естественного продолжения жизни, ценности крепкой семьи, брака, многодетности, созидательного труда, позитивного вклада России в мировую историю и культуру, разрушение традиционной семьи с помощью пропаганды нетрадиционных сексуальных отношений. укрепление традиционных российских духовно-нравственных ценностей, сохранение культурного и исторического наследия народа России; повышение рождаемости, формирование мотивации к многодетности» (Ukaz 2022).

¹³ «Феминизм – экстремистская идеология, предложение его признать таковой... Я подал это все в комиссию по иностранному вмешательству (комиссию Госдумы по расследованию фактов вмешательства иностранных государств во внутренние дела РФ)», – сказал Матвейчев. Он добавил, что феминизм – это паутина, сеть, заброшенная в РФ Западом, которая разрушает традиционные ценности. <https://ria.ru/20230404/proekt-1863016013.html> [brak dostepu].

¹⁴ В России прерывание беременности регулируется Федеральным законом «Об основах охраны здоровья граждан» от 21.11.2011 N 323-ФЗ, но в него были внесены ограничения в 2015 г. Подробнее: *Mizulina...*

¹⁵ См. полемику вокруг слов, произнесенных Владимиром Путиным накануне российского вторжения в Украину: «Нравится, не нравится, терпи, моя красавица» (*Putin...*).

Список литературы

- Aristote. 1932. *Poétique*. Texte établi et traduit par J. Hardy. Paris: Les Belles-Lettres.
- Brandt, Polina. 2020. „«Sama zaxotela?» Feministskie opyty novoi dramy”. *Peterburgskii teatral’nyi zhurnal*, nr 2(100): https://ptj.spb.ru/archive/100/burning-issue/sama-zaxotela/?utm_source=rss&utm_medium=rss&utm_campaign=sama-zaxotela [Брандт, Полина. 2020. „«Сама захотела?» Феминистские опыты новой драмы”. *Петербургский театральный журнал*, nr 2(100)].
- Denisova, Sasha. 2018. „Kubatura rebenka. Sasha Denisova o spektakle Khochu Rebenka – i o tom, chto obshchego u Tret’iakova, Meierkhol’da i aktivistok feministского dvizheniia”. *Colta.ru*, 06.02.2018: <https://www.colta.ru/articles/theatre/17261-kubatura-rebenka> [Денисова, Саша. 2018. „Кубатура ребенка. Саша Денисова о спектакле *Хочу Ребенка* – и о том, что общего у Третьякова, Мейерхольда и активисток феминистского движения”. *Colta.ru*, 06.02.2018].
- Federal’nyi zakon „Ob osnovakh okhrany zdoroviia grazhdan v Rossiiskoi Federatsii” ot 21.11.2011 N 323-FZ [Федеральный закон «Об основах охраны здоровья граждан в Российской Федерации» от 21.11.2011 N 323-ФЗ].
- Kiselev, Aleksei. 2019. „«Dlia menstruatsii slishkom mnogo evfemizmov»: Ol’ga Shiliaeva – o svoei feministской oratorii”. *Afisha Daily*, 30.01.2019: <https://daily.afisha.ru/brain/11167-dlya-menstruatsii-slishkom-mnogo-evfemizmov-olga-shilyaeva-o-svoey-feministской-oratorii/> [Киселёв, Алексей. 2019. „«Для менструации слишком много эвфемизмов»: Ольга Шилиева – о своей феминистской оратории”. *Афиша Daily*, 30.01.2019].
- Krashennnikova-Khait, Mariia. 2019. „Spektakl’ «28 dnei» v Teatre.Doc. Chto znachit byt’ zhenshchinoi”. *Teatr To Go*, 20.12.2019: <https://teatrtogo.ru/2019/12/20/spektakl-28-dnej-v-teatre-doc-chto-znachit-byt-zhenshchinoi/> [Крашенинникова-Хайт, Мария. 2019. „Спектакль «28 дней» в Театре.Док. Что значит быть женщиной”. *Teatr To Go*, 20.12.2019].
- Mizulina dopuskaet obsuzhdenie popravok o medpomoshchi pri abortakh. <https://ria.ru/20150526/1066455412.html> [Мизулина допускает обсуждение поправок о медпомощи при абортах].
- Muravitskii, Iurii. 2020. „Teatr možno sravnit’ s tserkov’iu ili dazhe religiei”. *Mosbrew*, 13.05.2020: <https://mosbrew.ru/posts/160/?fbclid=IwAR1jzI4xmXoqSkuI91AyYV15rEpCmzznr2GJпоlthdIuIzqP8DliUAUivM> [Муравицкий, Юрий. 2020. „Театр можно сравнить с церковью или даже религией”. *Mosbrew*, 13.05.2020].
- Nezavisimyi festival’ dramaturgii «Liubimovka» – lubimovka.art. [Независимый фестиваль драматургии «Любимовка» – lubimovka.art].
- Putin obiasnil slova «terpi, moia krasavitsa». <https://www.vedomosti.ru/politics/news/2022/02/10/908783-putin-obyasnil-slova> [Путин объяснил слова «терпи, моя красавица»].
- „RF zaniala pervoe mesto v mire po dole ubiistv zhenshchin, sovershennykh ikh partnerami – issledovanie”. *Nezavisimaia gazeta*, 18.08.2022: <https://www.ng.ru/news/717556.html> [„РФ заняла первое место в мире по доле убийств женщин, совершенных их партнерами – исследование”. *Независимая газета*, 18.08.2022].
- Rossmann, Ella. 2022. „Ot sotsializma k sotsial’nym media: zhenskaia i gendernaia istoriia v post-sovetskoj Rossii”. *NLO*, nr 178 (6/2022), s. 146–165 [Россман, Элла. 2022. „От социализма к социальным медиа: женская и гендерная история в постсоветской России”. *НЛО*, nr 178 (6/2022), с. 146–165]. https://doi.org/10.53953/08696365_2022_178_6_146.

Pascale Melani

- Shabdarova, Alina. 2018. "Skazat' so stseny Menstruatsiia". *Teatralium*, 28.03.2018: <https://teatralium.com/reviews/28dney/> [Шабдарова, Алина. 2018. „Сказать со сцены Менструация”. *Teatralium*, 28.03.2018].
- Shilyaieva Olga. *28 dnei, liubimovka.art*. [Шильяева, Ольга. *28 дней, liubimovka.art*]. <https://liubimovka.art/library/search-result?q=28%20дней>.
- Sitkovskii, Gleb. 2019. „Seichas proletsia ch'ia-to krov': «28 dnei» v postanovke Iurii Muravitskogo". *Zhurnal «Teatr.»*, 04.03.2019: <https://oteatre.info/seichas-proletsya-chya-to-krov/> [Ситковский, Глеб. 2019. „Сейчас прольется чья-то кровь: «28 дней» в постановке Юрия Муравицкого”. *Журнал «Театр.»*, 04.03.2019].
- Teatr.doc – teatrdoc.ru.
- Ukaz Prezidenta RF ot 02.07.2021 N 400 «O Strategii natsional'noi bezopasnosti Rossiiskoi Federatsii» [Указ Президента РФ от 02.07.2021 N 400 «О Стратегии национальной безопасности Российской Федерации»].
- Ukaz Prezidenta RF ot 09.11.2022 N 809 «Ob utverzhenii Osnov gosudarstvennoi politiki po sokhraneniuiu i ukrepleniuiu traditsionnykh rossiiskikh dukhovno-nravstvennykh tsennostei» [Указ Президента РФ от 09.11.2022 N 809 «Об утверждении Основ государственной политики по сохранению и укреплению традиционных российских духовно-нравственных ценностей»].
- Ukaz Prezidenta RF ot 19.12.2012 N 1666 «O Strategii gosudarstvennoi natsional'noi politiki Rossiiskoi Federatsii na period do 2025 goda» [Указ Президента РФ от 19.12.2012 N 1666 «О Стратегии государственной национальной политики Российской Федерации на период до 2025 года»].
- Vernant, Jean-Pierre. Vidal-Naquet, Pierre. 2001. *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*. Tome 1. Paris: La Découverte.
- Zaitseva, Natal'ia. 2019. „Rossiiskaia dramaturgiia: nastroyka optiki”. *Teatr*, nr 38: <https://oteatre.info/nastroyka-optiki-o-feministskom-povorote-v-rossijskoj-dramaturgii/> [Зайцева, Наталья. 2019. „Российская драматургия: настройка оптики”. *Театр*, nr 38].

Молодая Россия: юмор как инструмент протеста

Sergey Troitskiy 

Abstract

Young Russia: Humour as a Tool of Protest

In my chapter, I will give an overview of the many means and the variety of genres of protest expression. The characteristics of humour make it an instrument of protest against the system in the broad sense that we use as a starting point for our entire study. Humour challenges the established structures of meaning and patterns of communication. This allows it to fulfil its main task: to test the system for its strength. In culture, this function is necessary for self-correction and development; it also provides a creative insight, a necessary element of the creative process. However, in the conditions of containment of culture, the attempts to “freeze” it in favour of the narrow interests of individuals or social groups, the restriction of creativity leads to humour becoming a special creative current in culture that includes representatives of various social groups without restriction. Perhaps against the backdrop of general cultural stagnation, humour only becomes more visible. The chapter explains in detail the theoretical foundations of this approach to interpreting humour and uses the example of protest activities in Russian culture of the 2010s and early 2020s to show how humour becomes an instrument of protest. The chapter introduces diverse aspects of protest/humour, such as visual forms, narratives, actionism and others.

Keywords: humour, protest, protest actionism, humorous narrative, aesopian language, irony, memes

В своей главе я обзорно покажу многообразие средств и жанров протестного высказывания. Характеристики юмора делают его инструментом протеста против системы в том расширительном значении, которое мы используем в качестве исходного для всего нашего исследования. Юмор подвергает сомнению сложившиеся смысловые структуры и схемы коммуникации. Это позволяет ему осуществлять свою главную задачу – проверку системы на прочность. Сам

по себе он безвреден, но позволяет выявить наиболее уязвимые элементы системы, коммуникативные сбои.

Эта глава заметно отличается сейчас от той, какой она была до 24 февраля 2022 года, поскольку прежде казавшийся рельефным материал после начала войны обмяк, оказался невнятным. Протестная активность в России приобрела неведомые прежде формы, а глаз зрителя, ухо слушателя, навык читателя выработали чрезвычайную чувствительность по отношению к высказыванию. На фоне войны линия фронта, которая фактически пролегает внутри российского общества, внутренняя повестка была пересобрана самим государством. Если до 2022 года протестные настроения были распределены между различными повестками и проявлялись как локальные выступления различных социальных страт, не входя в резонанс, то «Закон о фейках» от 4 марта 2022 года¹, принятый для устранения критически настроенных СМИ, фактически сам сделал работу по сборке протестных настроений в единый комплекс: все, кто против войны, теперь автоматически объявляются противниками политики государства, государственного устройства, Путина и пр. Такая явная линия внутреннего фронта, прочерченная государством, прошла между членами семьи, коллегами, друзьями, партнерами и сделала реальность гражданского противостояния особенно осязаемой. В этой ситуации предлагаемая для чтения глава написана с учетом новых очертаний протеста в России, заставляя нас переосмыслить само понимание протеста.

Из-за большого объема материала в данной главе я вынужден ограничиться обзором лишь некоторых проявлений юмора, где юмористическое высказывание интерпретируется как инструмент протеста. Обзорный характер текста вынуждает меня использовать многие термины и концепты как уже готовые, ссылаясь на научные источники, в которых формулируются эти концепты и термины.

Эзопов язык

В отличие от вульгарных представлений, в первую очередь, моралистского толка, я исхожу из положения, что юмор направлен не на объект, а на наше представление об объекте, в частном случае, на способ нашего описания объекта (метакоммуникативный уровень) или способ нашего описания того,

¹ Федеральный закон от 4 марта 2022 года № 32-ФЗ «О внесении изменений в Уголовный кодекс Российской Федерации и статьи 31 и 151 Уголовно-процессуального кодекса Российской Федерации».

как мы описываем объект (мета-метакоммуникативный уровень) (Kozintsev 2010, 34²). Таким образом, юмор (пародия в частности) может быть направлен не только на серьезное, но и на юмор (пародию) тоже. Оринг предполагает, что юмор – это «реакция на конвенционализацию дискурса» (Oring 1987, 285). Интертекстуальность, без которой юмористическое содержание исчезает, делает произведение достаточно сложным для понимания, иногда даже для самих носителей культуры, а уж что говорить о тех, кому эта культура не является родной. Точное узнавание, выявление источников и объектов юмора позволяет уловить юмористический характер произведения. Это особенно важно, когда речь идет о произведениях, использующих иронию как исходную оптику, а риторические (визуальные, литературные) тропы как главный инструмент для выведения читателя, зрителя, слушателя на метауровень и формирования единого юмористического «вокабулярия», корпуса средств высказывания для указания и описания аспектов, запретных или вытесненных из актуального пространства культуры.

Создаваемый таким образом «эзопов язык» позволяет избежать прямого высказывания, избегать «называть вещи своими именами» (частный случай инвективности), позволяет установить между коммуникантами отношения доверия, в которых они друг для друга выступают в качестве сообщников. Такая связка делает возможным маскировать пародию под стилизацию (Tupianov 1977/1919, 201; Bakhtin 1984/1963, 193–194) и избегать прямого высказывания, но вместе с тем, и фиксируется в качестве новой номотетической (именовательной) системы, где вещь получает новое «эзопово» имя, закрепляющееся за ней, а значит, способное выступить в качестве дальнейшего объекта для юмористической интервенции. Таким образом, юмор о юморе, пародия на пародию не только возможна, но и является развитием исходного высказывания, которое для производства юмора является нулевой (отправной) точкой.

История российской культуры демонстрирует множество примеров, когда иносказательность оказывалась востребованной в качестве единственного способа построения нарратива. Невозможность (потерянная возможность) высказываться относительно объекта не изменяет его, но определяет практики его восприятия субъектом, а, следовательно, устанавливает основания для появления юмора. Несмотря на частое обыденное представление, что высмеивание вытесняет объект из актуального поля культуры, оно, тем не менее, действует

² Александр Козинцев выделяет «три мира референции», первый из которых – это сама реальность, второй – это мир мифопоэтической фантазии, к которому принадлежит вся художественная рецепция реальности, а третий – это мир юмора, который фактически направлен не на реальность, а на саму рецепцию.

противоположным образом. Культурная политика, называемая официальной культурой, вытесняет объект в зоны умолчания или/и в зоны культурного отчуждения (Troitskiy 2018), а юмористическое высказывание не позволяет этого сделать и возвращает представление об объекте обратно в актуальное поле культуры, ведь без актуализации всего комплекса представлений, коннотаций, смыслов, дескриптивных моделей и т.п., относящихся к объекту, достижение комического эффекта невозможно. Собственно, «эзопов язык» – это свидетельство того, что обычный способ описания не работает или недостаточен, потому что произошло расслоение знака, означающее стало существовать в виде симулякра, лишённого означаемого, а симулякр становится для юмора означаемым и, одновременно с этим, склейкой знака, возвращающей означаемому означающее.

Невозможность внятно высказываться, отсутствие необходимых средств выражения (вербальных и визуальных) Сергеем Ушакиным трактуется как культурная афазия. Ушакин адаптировал термин «афазия», предложенный Романом Якобсоном (Jakobson 1956; Jakobson 1971), для изучения современной культуры (Oushakine 2009), назвав ее «своего рода дискурсивный паралич [...] При этом утрата способности адекватно выразить те или иные идеи нейтрализуется в афазии при помощи “символических замещений”. [...] Речь становится набором цитат, а дискурсивное производство – скрупулезным составлением цепочек из заимствованных означающих» (с. 765). Выделяя «постсоветскую афазию», С. Ушакин понимает ее как

символическое производство, в котором дезинтеграция способности дискурсивного поля поддерживать адекватность взаимосвязи между означающими и означаемыми компенсируется разнообразными символическими замещениями и регрессиями к формам предыдущих периодов, [...] привязанность к символическим структурам прошлого постепенно превращается в форму устойчивого культурного производства (с. 765–766).

Ссылаясь на работу Кутковец и Клямкина, исследователь утверждает, что презумпция единого понятного языка культуры в постсоветский период привела к тому, что разные социальные группы, используя одинаковые слова, вкладывали в них разный, порой противоположный, смысл. Это привело к непониманию, локализации смыслов. Стремление со стороны власти зафиксировать словарь культуры, основанный на представлении о незыблемости определений, на игнорировании интертекстуальности и прагматической «истории значений» породило иллюзию консервации. На мой взгляд, юмор, направленный на работу такой лингвистической консервативности, позволял и позволяет вернуть язык в русло «живого» применения, выявить несоответствия между словарем

и прагматикой. Вместе с тем локализация прагматик создавала основания для (юмористической) критики социальных групп друг другом, а по мере радикализации среды, приводила к появлению конфликтов, построенных на языке (напр., «война мемов», «мемориальные войны» и т.п.). По мере консервации культурных механизмов, усиления афазии, радикализации среды противостояние получало политические очертания, воплощалось в итоге в виде уличных протестов и в виде противостояния в социальных медиа, где юмор оказывался одним из инструментов борьбы. Происходящая борьба за знаки (у кого означющее соответствует означаемому в большей мере) сопровождалась начавшейся в допутинский период «эффемизацией» (Shaposhnikov 1998), а также созданием «путинского» новояза как способа описать негативные явления с помощью имеющегося позитивного словаря (Gorham 2014), примерами которого изобилует период войны (не «взрыв», а «хлопок», не «падение», а «отрицательный рост» и т.д.). Такое переозначивание отличается от, например, раннесоветского новояза, который формировался за счет новых массово производимых слов (индустриализация касалась не только производства вещей, но и производства языка), но похоже на новяз развитых тоталитарных режимов XX века (Sériot 1985; Klemperer 1947; Khan-Pira 1991). Также оно приводит к гиперинфляции языка (L'vov 2008), хотя, как и любое искусственное конструирование языка, стимулирует юмористическое осмысление происходящих процессов в неофициальном словотворчестве (Kornienko 2021; Kornienko 2022).

Однако юмористическая фиксация изменений, призванная отметить проблемные моменты в осмыслении и описании реальности, тем не менее, не в состоянии «воззвать» или что-то изменить. В условиях гиперинфляции языка, происходящей, главным образом, в канцелярите и из-за канцеляризмов, страдает и правоприменительная практика, размывается терминологическая база законов, что превращает слепую Фемиду в Вия с открытыми глазами из одноименной повести Н. В. Гоголя. Как следствие, усиливается карательная лингвистика³. Вместе с ней усиливается и тенденция ускользания, которая настраивает слух и артикуляционный аппарат не на восприятие и воспроизводство сложившихся значений, а на лингвистическую интуицию, порождающую параллельную вселенную значений – «эзопов язык».

В обычных условиях юмор ускользает от применения юридических санкций, поскольку является необходимым элементом коммуникации. Однако в условиях кризиса система стремится защитить себя от разрушения, прибегая к внешним по отношению к знаку инструментам, а именно воздействуя

³ Мы имеем в виду всевозможные оплачиваемые лингвистические экспертизы, которые приобщаются к материалам политических дел.

физически на фантомный источник угрозы – на юмориста. Проблема возникает в возможности перевода между мирами референции (Kozintsev 2010) и между различными семиотическими системами, ведь юмор не принимается всерьез, он находится в тени и неуязвим для юридической оптики. Для того, чтобы он стал доступен для применения санкций, его нужно перевести из режима «пародии» в режим «стилизации», т. е. переинтерпретировать юмористическое содержание в прямое (серьезное). И здесь наукоцентричность культуры играет с юмором злую шутку. Одним из основных способов верификации знания является ссылка на авторитет, которая превращается в экспертную оценку, часто заменяющую собой профессиональную экспертизу. Эксперты и выступают в качестве интерпретаторов или дешифровщиков. Ассоциативность, свойственная человеческому мышлению, позволяет ему связывать, казалось бы, совершенно различные вещи (Fauconnier, Turner 2002), и создаваемое таким образом смещение помогает считывать юмор, «распаковывая» заложенные в нем различные смыслы (Majdzińska-Koczorowicz, Ostanina-Olszewska 2021; Majdzińska-Koczorowicz, Ostanina-Olszewska 2023). Включенные в актуальную повестку читатели легко выявляют конкретные интертекстуальные связи (Arkhipova et al. 2017), благодаря семантическим маркерам и совпадению времени события и времени высказывания. Навык чтения гуманитарных текстов позволяет деконструировать элементы, которые обеспечивают автору возможность ускользания от прямого высказывания, а значит, и от уголовной ответственности по поправкам в уголовный кодекс РФ, которые были внесены после 4 марта 2022. Для того, чтобы уголовное право было применено в отношении «эзопова языка» и других инструментов ускользания, нужны дешифровщики, эксперты, в качестве которых выступают гуманитарии, поддерживающие политику российского правительства. В 2022 году были продемонстрированы разные стратегии дешифровки: и публичные развернутые угрозы в соцсетях, и «открытые письма» в классических медиа, прямые доносы в компетентные органы, и экспертные заключения. Однако привлечение третьей стороны в полемику свидетельствует о слабости позиции апологетов войны и политики правительства.

Юмор и протест

Интерпретация юмористического как политического высказывания, т.е. как проявление протеста, происходит в равной степени и среди протестующих, и среди тех, против кого протестуют. В этом случае то высказывание, которое прежде выглядело как классически абсурдное, интерпретируется как

протестное/политическое, что свидетельствует о четкой зависимости политической интерпретации от обстоятельств, а не о протестной сущности юмора. В качестве примера можно вспомнить «семиотическое партизанство» (термин Александры Архиповой⁴) в российских городах, особенно после 24 февраля 2022 года, танцы (вместо подчинения) под вой полицейских сирен (сирены переозначаются как музыкальные мелодии) во время протестов против принятия закона «О прозрачности иностранного влияния» в Тбилиси 8 марта 2023, белорусский юмористический кейс во время протестов (Kiklewicz & Pocietchina 2021), ежегодные монстрации в российских регионах (Krasnikova 2022).

Юмор не ставит своей целью деконструкцию вещи – он не работает с миром вещей – юмор возникает ситуативно как коммуникативное средство проверки уязвимости описания вещи, но, вместе с тем, не предполагает никакой мгновенной реакции, кроме смеха. Юморист, используя уязвимость в описании вещи, предлагает новое описание вещи, используя привычные сценарии, но подменяя уязвимый элемент заведомо ложным, подчеркивая его с помощью доведения до абсурда, гипертрофирования и т.п. В свою очередь смех – это личная реакция отказа, блокировки этого ложного описания со стороны слушателя/зрителя.

В своей статье 1987 года Элиотт Оринг сделал несколько фундаментальных замечаний относительно юмора. Анализируя феномен шуток, появившихся сразу после катастрофы космического корабля «Челленджер» 28 января 1986 года, исследователь отметил, что черный юмор – это необходимая реакция, когда человек сталкивается с невыразимым. Предъявляемая реальность оказывается настолько невозможной для того, чтобы ее принять, но и игнорировать ее невозможно, потому что человек в нее включен, тогда необходим инструмент, чтобы сделать ее игрушечной, заведомо нереальной, снизить пафос и серьезность (Willinger et al. 2017, 160). Таким инструментом оказывается юмор, черный юмор. Вместе с тем, важным аспектом этого «юмора про шаттл» является эмоциональная вовлеченность участников юмористической коммуникации – трагедия произошла в прямом эфире на глазах миллионов телезрителей. Принять эту трагедию (реальность) или то, как ее преподнесли медиа (описание реальности), люди были не в силах. Вмешательство медиа в интимное пространство эмоций, попытка СМИ запрограммировать эмоции, какими они должны быть, вызвала юмористическое отторжение предъявляемого описания. Несмотря на отсутствие социальных медиа, шутки в первые месяцы разошлись по всем Соединенным Штатам в большом количестве (Oring 1987). Как показало исследование группы под руководством Александры Архиповой,

⁴ *Российская пропаганда: как создать впечатление, что войны нет*, Global Voices по-русски, 2023, <https://ru.globalvoices.org/2023/02/06/114977/>.

в условиях распространения социальных сетей юмористическая реакция на событие, особенно невыразимо тяжелое для того, чтобы его принять, является практически мгновенной (Arkhipova et al 2016, 25–28).

Моралистический подход к юмору, подозревающий участников юмористической коммуникации в попытке воздействовать на реальность, фактически приписывает им заинтересованность в изменениях, экзистенциальную ангажированность, неалиби в бытии, личную выгоду и прочие аспекты личной вовлеченности в процесс производства шутки, делающей шутку политическим действием, заведомо спланированной акцией, практическим сопротивлением⁵. Однако юмор, учитывая его стихийность, спонтанность и универсальность восприятия, не направлен на определенную референтную группу, хотя отдельные шутки и могут ограничиться только ею. В этом смысле протестное содержание юмора – это дополненная интерпретация спонтанного обнаружения уязвимости в интерпретативной модели, в языке описания.

Как только акт юмористической коммуникации произошел, вызвав смех, произошла и фиксация найденной уязвимости, а новое смешное описание с гипертрофированной уязвимостью прибавилось к комплексу имеющихся описаний вещи. Если прибегать к метафорам из повседневной жизни, то успешная юмористическая коммуникация как бы ставит заплатку на прохудившуюся поверхность, кроме смеха никаких других действий не требуется. Это отличает юмор от протеста, который направлен на изменение вещи. Конечно, юмор может быть привлечен в качестве одного из инструментов протеста, но такое использование юмора нисколько не меняет его сути, хотя и расширяет протестный арсенал. Иначе говоря, привлечение юмора в качестве инструмента протеста наделяет юмор протестным содержанием, т.е. меняет прагматику юмористической коммуникации. Это возможно, когда объект, на который направлен протест, семантически изношен, уязвимости в описании (семиотические уязвимости) не могут быть блокированы только лишь смехом. Эффективность такого протеста обусловлена вовсе не силой выступления протестующего, а нежизнеспособностью его объекта. Изношенность семиотической системы, описывающей вещь, приводит к переозначению юмора как формы протеста, вводя аспект политической прагматики. Юмористическое высказывание может повлечь достаточно большую полемику в отношении объекта высмеивания (Dodds, Kirby 2013). В условиях кризиса системы любое высказывание

⁵ Подозрения в каком-то символическом профите, вводимые моралистической интерпретацией юмора, не позволяют, например, участвовать в юмористической коммуникации вместе представителям и непредставителям той социальной группы, о которой в шутке идет речь.

интерпретируется как политическое, т.е. претендующее на изменение порядка вещей и самих вещей, часто предполагая шмиттовское определение политики как различие Своего и Чужого, радикализации этого различения и мобилизации группы на основе этого радикального противопоставления (Schmitt 1932; Lewis 2020). Внешнее по отношению к системе толкование юмора переназначает в качестве его объектов сами вещи. Такого не происходит в условиях стабильной, самовосстанавливающейся и самореставрирующейся (в том числе с помощью юмора) семиотической системы. Юмор демонстрирует уязвимость в описании и это видят все, но внутренняя защита системы (самовосстановление) не работает, тогда внешнее (не семиотическое) воздействие направляется на оптические инструменты, чтобы сделать уязвимость невидимой, а не исправить ее (Troitskiy 2021)⁶.

Истину принято понимать как знак, адекватно обозначающий некую действительность. Каждый знак отсылает к действительности и одновременно скрывает ее, замещает и маскирует ее не-присутствие. Если знак полностью раскрывает действительность, делает ее очевидной и ничем не скрытой, то он может считаться полным проявлением истины. Если же знак полностью загораживает собой действительность, то становится ее маской, симулякром, тотальной иллюзией. Классическая метафизика была ориентирована на полное раскрытие истины и полное соответствие означающего и означаемого [...] Двойственность знака происходит из того, что он, с одной стороны, обладает культурной ценностью, так как означает нечто, – но, с другой стороны, может быть понято как обыденная вещь, ничего собой не означающая. В разное время проявляется то одна, то другая его сторона (Grois 2015, 190-191),

– пишет Борис Гройс. Протест возникает, когда означаемому перестает соответствовать означающее, получающее воплощение в виде (политической) риторики, т.к. знак должен отличаться от нее. Этот зазор и является чаще всего местом уязвимости, с которой юмор стремится справиться, но иногда не в состоянии этого сделать. Тогда протест реализуется как переозначение означаемого через выявление, нащупывание границ. Фактически именно в ситуации протеста означаемое и становится предельно конкретным, а потому невозможным к существованию (воплощению как реальности). Однако в случае, если смысловой центр (власть) не готов принять переозначение и согласиться на консенсус, стремясь остаться синтезом означаемого и означающего,

⁶ В уже упоминавшейся статье Эллиотт Оринг указывает, что никакой корреляции между шутками о НАСА и критическом настрое в отношении этой организации нет. Те, кто производят «шутки о шаттле», тем не менее уверены, что космическую программу необходимо продолжать (Oring 1987, 281–282).

происходит подавление протеста. Рассогласование означающего и означаемого делает протест политическим, т.е. направленным на изменение порядка вещей. Протестная активность реализуется как свободная сила, претендующая на политические изменения, а значит, и способ фиксации отношений между означаемым и означающим.

Другими словами, уличные протесты – это результат семиотического кризиса. В случае, если уличный протест ограничивается мирными формами, даже добиваясь успеха, конфигурация властных отношений не меняется, а инструменты легитимации знака остаются встроенными в политику как свободную конкуренцию сил. Однако немирный протест, повторяющий устоявшиеся конкретные значения власти, претендующий на монополию насилия, свойственную источнику власти, стремится не к переозначению, а к реализации себя в качестве предельно конкретного источника власти (смысла), делает властные отношения подвижными и сомнительными, а значит, неспособными к легитимации конвенций и легализации конвенций, что приводит к дальнейшим переозначающим протестам один за другим. Монополия на насилие конвенционально уравнивается правом, этикой, т.е. базовыми конвенциями. Однако реализация монополии на насилие со стороны государства и/или права на насилие со стороны народа означает отмену базовых конвенций, а значит, и подвижность всей семиотической системы, когда под сомнение попадает вся совокупность знаков. В этом случае система как бы заново «учится читать», устанавливает и фиксировать связи, вынуждена выстраивать себя заново, создавать себя заново.

Избранное для нашего исследования название – «Молодая Россия» – является, таким образом, не просто литературным тропом по мотивам изречения Маркса⁷, но вполне себе описательным названием состоянием русской культуры после переозначения, после протестов: молодая – как противоположность заостенелой, традиционалистской, консервативной. Как ни странно, на этом этапе важным помощником установления семантических границ является именно юмор, вернее, те юмористические «заплаты», которые были установлены прежде и которые вошли в корпус описаний вещи, указывая на отрицательные значения, семиотические некорректности и уязвимости. Вместе

⁷ В советской гуманитаристике прием, связывающий устаревшее, отжившее со смешным, который использовал Маркс, получил статус научного положения. Его использовали в качестве основополагающего для исследования комического в 1960–1980-е годы. В оригинале «Богам Греции, которые были уже раз – в трагической форме – ранены в *Прикованном Прометее* Эсхилом, пришлось еще раз – в комической форме – умереть в беседах *Лукиана*. Почему таков ход истории? Это нужно для того, чтобы человечество весело расставалось со своим прошлым» (Marx 1977, 134).

с тем, зафиксированные исследователями статистические данные об участниках уличных протестов начала 2010-х свидетельствуют о том, что в них преобладали участники возраста до 35 лет (Arkhipova 2014).

Особенности прагматики: ирония

Гиперинфляция языка (под языком здесь можно понимать любую знаковую систему), вызванная вмешательством источника и инстанций власти в функционирование языка и их стремлением перестроить язык так, чтобы он маскировал действительность под идеальную, означает увеличение числа означаемых для одного означающего. Как результат, дискурсивность становится важнее дискурса, реалистичность важнее реальности, а из способов социального действия остается только доверие получаемой информации, потому что конечный источник информации совпадает с источником власти, и отсутствие доверия к информации расценивается как активное протестное действие. Неудивительно, что любые признаки сомнения постепенно вытесняются из публичного пространства как с помощью ограничения свободы слова, так и криминализации критики. Таким образом, и ирония, и постирония, и даже новая искренность оказались вне нормы, а от метамодернизма российское общество шагнуло к эпохе реконструкции метанарративов.

Ссылаясь на (Dodds, Kirby 2013) и описывая американский опыт, Джаред Ван Рамшорст называет иронию «инструментом политической критики, о чем свидетельствует выступление Стивена Колберта в 2006 году на ежегодном ужине Ассоциации корреспондентов Белого дома, где он получил широкую известность за саркастические похвалы в адрес тогдашнего президента Джорджа Буша» (Van Ramshorst 2019, 900). В 2000–2010 в России подобное поведение в отношении главы государства было допустимо, не только в локализованной и подконтрольной форме, в специально отведенных для этого месте и времени (например, в юмористических шоу). Ироническому взгляду, лежащему в основе четко просчитанной импровизации в стендап-шоу, ничего особо не мешало, хотя, по всей видимости, с ростом популярности шоу и заострением политического пространства этот иронический взгляд все чаще упирался в глухую стену самоцензуры. С другой стороны, российская музыкальная популярная культура как раз развивала именно эту ироническую составляющую, время от времени переходя в сатиру. Спрос на поддержку протестных настроений с помощью иронических произведений удовлетворялся с помощью различных стратегий – сарказм, ирония, постирония, метаирония и даже новая искренность с элементами иронии, и речь идет не только о музыкальных

произведениях, но и о синтетических жанрах, например видеоклипах, где при соединении звукового и видеоряда может реализовываться другая стратегия, не совпадающая ни с музыкальной, ни с визуальной.

В путинской России гражданская уличная ирония тоже была далеко не сразу приравнена к элементам протеста и стала восприниматься политически. В то же время спрос на ироническое гражданское высказывание рос пропорционально закостеневанию публичного пространства. Это демонстрирует, например, история проекта «Монстрация» (идеолог проекта – новосибирский художник Артем Лоскутов), появившегося в 2004 году как локальное карнавальное действие, пародирующее первомайскую демонстрацию. Рудиментарный элемент советского наследия, демонстрация проводится ежегодно и представляет собой официальное шествие политических партий (наиболее оппозиционные партии в ней не участвуют по идеологическим соображениям или в результате запрета) по заранее согласованному маршруту в центре города. Монстрация задумывалась как деполитизированная паблик-арт акция, травестирующая серьезные политические шествия. Несоответствие дискурса декоммунизации общества, господствовавшего в публичном пространстве после попытки реставрации коммунистического режима в августе 1991 года, и реальных практик ресентимента вызывали юмористическую реакцию. Тем более, что это ежегодное мероприятие всегда обставлялось со всей серьезностью, в нем участвовали и участвуют городские власти, представители федеральных органов власти, хотя никакого значения оно не имело и не имеет, даже символического, оказываясь симулякром, всего лишь означающим без означаемого, формой без содержания, пафосом без повода. «Монстрации» возвращали означаемое пародируемой ими демонстрации, поскольку ничего не требовали, наоборот, все лозунги носили абсурдный характер (Krasnikova 2022). Точное попадание в болезненное место дискурса ресентимента и ностальгии по советскому наследию, воплощенного в первомайских ежегодных демонстрациях, с одной стороны, увеличивали популярность монстраций среди населения, но с другой, постепенно вели к тому, чтобы воспринимать их как протестные акции с сопутствующими запретами проведения, задержанием организаторов, доносами и т.п., а абсурдные высказывания на плакатах прочитывать как антилозунги (Reboul 1975), «которые основаны на парадоксе и юморе, поэтому должны стимулировать не прямое действие, а работу мысли» (Alekseevskii 2014, 65)

«Монстрация» реализовывала принцип, который был изложен Теодором Адорно в книге *Эстетическая теория*. «Торжественный тон неизбежно делает произведения искусства смешными так же, как и жесты власти и величия. И хотя искусство немислимо без наличия в нем субъективной силы, делающей возможным создание художественных форм, оно все же не имеет

ничего общего с силой в том содержании, которое выражают его произведения» (Adorno 2001, 61). И эта сила, которая была воспринята господствующей политической партией как выражение политического протеста, в то же время послужила основанием, чтобы в 2019 году по старой большевистской привычке экспроприировать идею и название для собственных политических целей (сублимации гражданской активности в пользу режиму)⁸. Ковидные ограничения не позволили отследить результативность такой экспроприации, поскольку массовые мероприятия не проводились. Затем ковидные ограничения сменились военными, в условиях которых любая не соответствующая пропаганде активность считается незаконной.

Развитие монстрации как формы уличного (не)политического акционизма происходило на фоне усиления гражданской активности, предшествовавшей возвращению Владимира Путина в кресло президента (2012). Презумпция неизблемости норм Конституции, обеспечивавшая гражданское спокойствие, была разрушена целым рядом действий со стороны Кремля, направленных на сохранение *status quo* вопреки требованию Основного закона и ожиданиям гражданского общества. Риторическое жонглирование вокруг конституционного требования быть президентом не более двух сроков, увеличение президентского срока до шести лет, манипуляции на выборах в Государственную Думу (2011) выглядели как прямой обман, как нарушение закона, общественного договора и существующих социальных конвенций, что привело к «взрыву» социальной активности, гражданского активизма, выстраивания горизонтальных связей в 2011 году и запустило волну уличных протестов в крупных городах России (Erpyleva, Magun 2014; Arkhipova 2014; Lur'e 2012), которая постепенно нарастала вместе с усилением и репрессивной реакции государства на протестную активность⁹. С этого времени сложившаяся модель для описания постсоветского демократического государства, сформированная 1990-2000-е, окончательно перестала работать, а приобрела характер безденотативной референции.

⁸ *Артем Лоскутов: «Молодая гвардия» хочет присвоить Монстрацию*, Colta.ru, 2019, <https://www.colta.ru/news/20732-artem-loskutov-molodaya-gvardiya-hochet-prisvoit-monstratsiyu>.

⁹ Массовая гражданская активность протестов 2010-х пришла на смену «постсоветскому диссидентству», наследовала массовому протестному движению конца 1980-х – начала 1990-х. Исследователи проводят аналогии и с другими протестными движениями в Европе второй половины XX века (Alexeevsky 2014). Стоит оговориться, что коллективные гражданские акции до 2010-х тоже проводились, но они носили локальный характер, направлены были на решение локальных проблем (Kleman, Mirasova, Demidov 2010; Romanov, Iarskaia-Smirnova 2009; Kleman 2013; Gromov 2012).

Работу по восстановлению семантики взяли на себя участники протестов. Эта работа была направлена на оба элемента – изменение объекта референции (социальные изменения с помощью различных НКО, законодательные инициативы, участие в политической борьбе за власть и работа в органах власти в случае победы на выборах) и работа с языком (возвращение имеющемуся референту более точного описания, например, с помощью эвфемизации). И если первое предполагало социальное политическое взаимодействие, коллективную активность, вполне способную привести к появлению протестного движения¹⁰, то второе предполагало индивидуальное участие, выглядело как гражданская активность и было элементом гражданского общества. Протестные акции 2010-х сопровождались большим количеством подобных юмористических высказываний, апеллирующих не только к описательной модели в целом, но и к прецедентным текстам и прецедентным ситуациям (Arkhipova, Somin, Sheveleva 2014, 130–133). При этом, смешными (юмористическими) они становятся только при совпадении многих условий: степени эмоциональной вовлеченности зрителя в ситуацию создания/демонстрации высказывания; знания зрителем объекта высмеивания, контекста создания и демонстрации высказывания, множества значений высказывания (историю), интертекста, и пр. Семантические несоответствия, маркируемые юмористическими реакциями на них, вылились в уличные акции, а форма вызвала, как отмечает Михаил Алексеевский, сомнения в серьезности самих акций. «Журналисты пишут о всплеске “народного остроумия”, проявившегося в создании необычных “смешных” плакатов; с другой стороны, надписи на некоторых из них кажутся слишком абсурдными и непонятными [...], что ставит под сомнение серьезность протеста» (Alekseevskii 2014, 64). Отсутствие реальных демократических институтов, позволяющих гражданам влиять на власть, отсутствие какой-либо площадки для диалога гражданского общества с властью делает актуальным поиск каналов коммуникации, а потребность быть услышанным – жизненно необходимой. Такими местами коммуникации оказываются любые реальные или виртуальные пространства (Nemchenko 2015): интернет, улица, музей (см. акция арт-группы «Война») и храм Христа Спасителя (см. акция Pussy Riot). Рост политического акционизма совпадает с ростом уличного протеста, а иногда приходит ему на смену, занимая особенно радикальные формы. Иронический взгляд как неангажированный (или подвергающий собственную

¹⁰ Я намеренно не использую это выражение для описания протестов в России, поскольку движения так окончательно и не сложилось, несмотря на попытки институализировать и объединить отдельные очаги протеста в единую силу (см. Erpyleva, Magun 2014, 350–390).

ангажированность деконструкции) свойственен всем подобным формам, поскольку провоцирует зрителя подвергнуть сомнению устоявшиеся конструкты и модели восприятия. Это делает уличное высказывание «видимым», а значит, гарантирует достижение идеального адресата – источника и инстанций власти. Как отмечает Михаил Матлин, «карнавальная форма протестного движения все-таки не была только развлечением, она стала формой коммуникации между протестующими и властью» (Matlin 2014, 207), правда, другая автор из того же сборника утверждает обратное, ссылаясь на теорию коммуникации Р. Якобсона и указывая на отсутствие прямого взаимодействия (Fedorova 2014, 246). Тем не менее, реакция все-таки была, несмотря на особенное, вертикальное, устройство коммуникативных каналов с властью (Troitskiy 2022), и она показала, что сообщения услышаны, что они болезненно воспринимаются властью (Matlin 2014, 207). Как показала дальнейшая протестная практика, именно юмористические сообщения вызывают наибольшее чувство беспомощности со стороны власти. Концентрация смысла, четкость семантики, точность границ, визуальная составляющая делают эти юмористические высказывания точным маркером семиотической проблемы (Hammett, Mather 2011; Dodds 2010).

Интернет течет по улицам

Несмотря на отмеченные исследователями семантические и исторические корни, лежащие в протестном движении 1980-1990-х, уличные протесты 2010-х – это все-таки уникальное явление, которого никогда прежде в России не было, поскольку на улице вылились результаты горизонтальной интернет-коммуникации, построенной на высокой скорости, децентрализации и вирусности распространения информации, совместном творчестве, принципах документальности, иконичности (установки на визуальность), трансграничности, трансгенеративности, а это значит, на принципах социальной и пространственной мобильности, а также конструктивности и легкой пересборки сообществ.

Как Интернет, так и городские пространства содержат множество возможностей для реализации различных стратегий протеста против системы. С одной стороны, это арт-активисты, которые делают ответственность за собственное высказывание условием экзистенциальной включенности автора в само художественное произведение, утверждая и подтверждая ангажированность художника и актуальность высказывания (Nemchenko 2015)

С другой стороны, это авторы мемов, «диванные эксперты», «диванные войска» в социальных сетях, которые, по-видимому, осуществляют ту же стратегию поведения, что и «семиотические партизаны» в городе. Анонимность как

принцип Интернет-творчества совпадает с запросами на анонимность высказывания в городской среде, а технические средства для высказывания доступны как в городской среде, так и в Интернете, это позволяет преодолевать психологические барьеры, вызванные страхом ответственности. Для реализации принципа анонимности высказывания пользователи прибегают «к двум тактикам политической маскировки: сокрытия отправителя сообщения (анонимность) и сокрытие смысла сообщения (двусмысленности, аллегии, эвфемизмы)», – пишет Александра Архипова, пересказывая концепцию Джеймса Скотта (Arkhipova et al. 2017: 11).

В заключительной части, не вошедшей в социологическое исследование различных стратегий самоконструирования россиян *Как люди делают себя. Обычные россияне в необычных обстоятельствах: концептуальное осмысление восьми наблюдавшихся случаев* (2010), авторы предлагают использовать термин «приватные акторы» для указания на стратегию, находящуюся между открытым протестом и принятием. «Приватные акторы» «пытаются по-своему обжить заданные рамки – маневрируют между нормами, лавируют между запретами, ищут лазейки. Стратегия их поведения – взять жизнь в свои руки, но “не высовываться”, действовать “с умом”, стараясь (по крайней мере явно) не нарушать рамки заданных и общепринятых правил» (Iadov, Danilova, Kleman 2010). Такая стратегия позволяет решить прагматические задачи выживания и, вместе с тем, не противоречить собственным моральным установкам, совершая поступки, которые можно назвать «тихим протестом» (саботаж, итальянская забастовка, анонимные высказывания и т.п.), подходящим под описание *hidden transcript* («скрытого транскрипта»), приватного высказывания, не предназначенного для власти (Scott 1990).

Совпадение стратегий протеста в уличных акциях, «семиотическом партизанстве» и Интернет-фольклоре свидетельствуют о том, что онлайн и офлайн пользователь – один и тот же, а его представления, установки, опыт потребления информации не имеют четкой границы между виртуальной и физической реальностями. Вместе они составляют единое семиотическое пространство, благодаря чему результаты интернет-творчества используются в городском пространстве, а физические объекты, ставшие знаками в ходе уличных протестов, переключаются в Интернет (Arkhipova, Radchenko, Titkov 2017). В целом, можно констатировать, что такая гипертекстуальность (гипер-интертекстуальность) делает знак особенно «плотным» и лишает означаемое его возможной простоты. Тотальная ирония оказывается основным способом производства и потребления смыслов. Такая «плотность» достигается, в том числе, за счет синтетичности иконического, он может совмещать в себе не только изображение и текст, но и использовать видео- или аудиоэлементы,

как встроенные в тело знака, так и в качестве объекта, к которому происходит отсылка. Переосмысление прецедентного текста может происходить с помощью его реформатирования (монтаж, переозвучка, комментирование и пр.) (Häkkinen, Leppänen 2014; Primig, Szabó, Lacasa 2023), однако в качестве прецедентного текста может выступать и другой мем, или фольклорное произведение другого жанра, в т.ч. юмористического, например, анекдот.

Мемы, первоначально существовавшие в Сети, входят в физическую реальность, осуществляя семиотическую революцию в скорости и способах распространения информации (Morva 2016). Теория мемов (Shifman 2013; Wiggins 2019; Börzsei 2012) прекрасно подходит для описания процессов маркировки городской среды и гражданских арт-инвестиций в городское пространство. Ускорение этих процессов и постепенное исключение из них письменного слова является, по всей видимости, шагом от вторичной устности (Ong 1971; Ong 1982) к «иконической письменности», усвоившей предыдущий опыт построения знака. Эта «иконическая письменность» построена на почти мгновенном освоении прецедентного источника (текста/события) (Arkhipova, Somin, Sheveleva 2014, 130–133) множеством пользователей, случайном выборе образа/маркера, играющего роль означающего, случайных подключенных ассоциативных образов (ассоциации вплетают знак в сеть интертекстов и делают его гипертекстуальным). Участвующие в смыслопроизводстве пользователи добавляют собственные ассоциации и толкования, что в результате, делает историю знака насыщенной и плотной, делают ее именно историей. Принцип «снежного кома» является основным в создании иконического знака, а завершение процесса его построения – результатом конвенции между пользователями (см., напр., Arkhipova et al 2018). Эта конвенция основана, скорее всего, на преодолении порога критической массы уникальных значений или порога критической массы новых пользователей, вносящих свой вклад (ср. теория критической массы в интерактивных медиа [Markus 1987; Rauniar et al. 2014]), либо на том, что «кривая сетевого эффекта достигла точки перегиба» (Coolican, Jin 2018)¹¹. Хотя увеличение участников процесса до порога критической массы оказывает положительное влияние («сетевой эффект») как на знак, так и на его пользователей, повышая валидность обоих, увеличивая их символический капитал.

¹¹ Ср. описание точки перегиба кривой сетевого эффекта в отношении одной из социальных сетей: «По мере того, как Facebook перешел от обмена обновлениями статуса с друзьями к появлению новостей и контента, сетевые эффекты ослабли. Слишком много друзей / подписчиков означало, что люди не чувствовали себя так комфортно, делаясь личным контентом, и опыт больше сместился в сторону новостей и общедоступного контента. Соответственно сместилось ценностное предложение и сетевые эффекты – от социальных сетей к социальным сетям» (Coolican, Jin 2018).

Эффект вирусного распространения за счет сетевого характера функционирования информации обеспечивает высокую скорость передачи и участия множества акторов в семиотизации прецедентного текста. Но вместе с тем, авторы мемов реагируют на новость (информацию об инфоповоде) в целом, как на единый контейнер, включающий прецедентный источник (новость), язык его описания, исторический контекст, источник новости («кто говорит»). Другими словами, благодаря мемам (и юмору в целом) происходит расширение поля зрения. За счет этого новость, которая нацелена на «зрителя без памяти», получает комическое звучание. Новость выступает как протоситуация для мема. Термин «протоситуация», первоначально использовался для анализа содержания высказывания, указывая на реальное событие, о котором выстраивается психическое высказывание, конструирующее ситуацию (Lekomtsev 1973, 446), получил свое развитие в анализе мемов (Duskaeva 2021; Śladkiewicz 2022).

Мемы – неотъемлемая часть массовых коммуникаций, и неотъемлемая часть новостной информационной среды. Мем актуален и понятен, пока новость помнится и не вытеснена другой новостью. Исторические мемы отчасти преодолевают новостную эфемерность, присоединяя новый контекст (конкретной новости, которая выступила в качестве протоситуации) к уже сложившемуся комплексу смыслов, связанных с техническим средством воплощения идеи автора (историческим фото или видео).

По своей природе юмор сочетает в себе противоположные элементы: цель юмора, которая имеет определенную ценность вне юмористического взаимодействия, с одной стороны, и вымышленный аспект юмора, который деконструирует и разрушает ценность цели. Юмористический эффект основан на сопоставлении этих элементов. Получатель юмористического сообщения должен принять во внимание оба этих элемента и посочувствовать хотя бы одному из них. Благодаря этому факту аудитория, которая участвует в распространении юмористического послания, включает в себя гораздо большее число участников, т.е. всех, кто приобрел эмоциональную реакцию на объект юмора. «Понимаемый таким образом, юмор – это одновременно эмоциональное выражение и аффективная ориентация, при которой смех над шуткой или подавление смеха является политическим актом, а также признаком более глубоких чувств» (Van Ramshorst 2019, 902–903; Billig 2005). Визуальные жанры юмора предполагают достаточно многоаспектное воздействие на зрителя, предлагая ему одновременно привычный и критический взгляд. Такой контраст ожидается от юмористического произведения, если зритель знает, что перед ним именно оно. Игра в настоящее, восприятие «как бы реальности», заключенной в юмористической коммуникации, предполагают, что зритель принимает правила этой игры, что позволяет использовать процедурную риторику без

специальной аргументации (Bogost 2007; Troitskiy 2022). Принимая во внимание, что перед зрителем юмористическое произведение, он принимает одновременно обе позиции – исходную и юмористическую – и принимает «игру в критику», расширяя тем самым собственное представление об объекте юмора. Особенно это важно, когда объектом юмора является акт манипуляции или источник манипуляции, такой как медиа (Troshchenkova 2022).

Намеренное помещение зрителя/слушателя/читателя в определенную позицию, предпринимаемое нарратором, предполагает конкретную реакцию (Cardell, Douglas 2022), делает эмоциональное включение заранее сконструированным, а конвенциональность – иллюзией, реализуемой в процедурной риторике. Эмоциональная вовлеченность зрителя, однако, может быть заблокирована внешними регуляторами, например, политической ангажированностью, когда зритель придерживается противоположных (не просто других) взглядов, имеет противоположную картину мира, которая обеспечивает негативную презумпцию в отношении той позиции, из которой исходит юморист. Политический кризис, как правило, сопровождается поляризацией общества, радикализацией критики в отношении оппонентов, что делает возможным существование юмора в целом и визуального юмора в частности как инструмента борьбы с оппонентами, как средства убеждения носителей нейтральной точки зрения (Galipeau 2022). Войны мемов (Bogerts, Fielitz 2019; Laineste et al., in press; Häkkinen, Leppänen 2014) свидетельствуют о возможности инструментализовать юмор, а не о том, что в нем самом заложен протестный характер, при этом художественные средства для решения юмористической задачи не имеют ограничений.

Заключение

Подводя итоги, кажется важным повторить некоторые основные положения о юморе как инструменте протеста. Юмор существует в человеческой культуре органично на протяжении всей истории человечества. Он указывает на сбои в семантике, синтактике или прагматике, но не способен исправить эти сбои. В этом смысле юмор носит работает не с «миром вещей», а с «миром толкования о вещах». Не имея самостоятельности в объекте и средствах – юмор всегда реагирует на объект, вне которого его понять невозможно – поэтому приписывать ему собственное содержание некорректно. Юмор может быть использован как социальная или политическая критика, или как инструмент протеста, но это не исчерпывает его потенциал. Более того, по прошествии времени, некоторые юмористические произведения сохраняют свою комичность,

даже когда социальный или политический контекст исчезает, другие же вместе с уходом социополитического критического поля вокруг произведения те-ряют свою способность вызывать смех. Юмор становится инструментом про-теста в самом широком смысле, когда напряжение накапливается вне юмора, а в юмор оно только переносится извне. Он становится инструментом полити-ческого протеста, когда политическое становится тотальным, когда свободная конкуренция за власть превращается в ожесточенную информационную войну, при этом господствующие силы, участвующие в свободной конкуренции, про-игрывают эту войну и вынуждены использовать репрессивные инструменты ограничения информационного воздействия на аудиторию (например, элек-торат) со стороны конкурирующих сил. Подобное вмешательство исходит не из реального положения дел в культурной/семиотической среде, а из идеаль-ного, как следствие, приводит к разрушению знака, что является объектом для юмористической активности, которая фактически диагностирует конкретные проблемные места в знаковой системе.

Список литературы

- Adorno, Teodor Liudvig. 2001. *Esteticheskaia teoriia*. Pervod s nemetskogo A.V. Dranova. Moskva: Respublika [Адорно, Теодор Людвиг. 2001. *Эстетическая теория*. Перевод с немецкого А.В. Дранова. Москва: Республика].
- Alekseevskii, Mikhail. 2014. "Kto vse eti liudi (s plakatami)?" W: Arkhipova, Aleksandra (red.). „*My ne nemy*”: *Antropologiiia protesta v Rossii 2011-2012 godov*, 63-82. Tartu: Nauchnoe izdatel'stvo ELM [Алексеевский, Михаил. 2014. "Кто все эти люди (с плакатами)?" W: Архипова, Александра (ред.). „*Мы не немцы*”: *Антропология протеста в России 2011–2012 годов*, 63–82. Тарту: Научное издательство ЭЛМ].
- Arkhipova, Aleksandra (red.). 2014. „*My ne nemy*”: *Antropologiiia protesta v Rossii 2011-2012 godov*. Tartu: Nauchnoe izdatel'stvo ELM [Архипова, Александра (ред.). 2014. „*Мы не немцы*”: *Антропология протеста в России 2011–2012 годов*. Тарту: Научное издательство ЭЛМ].
- Arkhipova, Aleksandra, et al. 2016. *Monitoring aktual'nogo fol'klora. Biulleten' issledovatel'skoi gruppy. Mart-aprel'*. Moskva: RANKhIGS [Архипова, Александра, и др. 2016. *Мониторинг актуального фольклора. Бюллетень исследовательской группы. Март-апрель*. Москва: РАНХИГС].
- Arkhipova, Aleksandra, et al. 2018. "Zhiznennyi tsikl mema... v chaikakh, baklanakh i utochkakh". *Iskusstvo kino*, nr 1-2: 300-312 [Архипова, Александра, и др. 2018. "Жизненный цикл мема... в чайках, бакланах и уточках". *Искусство кино*, nr 1–2: 300–312].
- Arkhipova, Aleksandra. Kirziuk, Anna. Radchenko, Dar'ia. Titkov, Aleksei. Khristoforova, Ol'ga. 2017. „«Figa v karmane» i drugie teorii simvolicheskogo soprotivleniia". W: Arkhi-pova, Aleksandra. Radchenko, Dar'ia. Titkov, Aleksei (red). *Gorodskie teksty i praktiki*. Tom 1: Simvolicheskoe soprotivlenie, 5-22. Moskva: Izdatel'skii dom "Delo" RANKhIGS [Архи-пова, Александра. Кирзюк, Анна. Радченко, Дарья. Титков, Алексей. Христофорова, Ольга. 2017. „«Фига в кармане» и другие теории символического сопротивления".

- W: Архипова, Александра. Радченко, Дарья. Титков, Алексей (ред). *Городские тексты и практики. Том 1: Символическое сопротивление*, 5–22. Москва: Издательский дом “Дело” РАНХИГС].
- Arkhipova, Aleksandra. Radchenko, Dar'ia. Titkov, Aleksei (red). 2017. *Gorodskie teksty i praktiki. Tom 1: Simvolicheskoe soprotivlenie*. Moskva: Izdatel'skii dom “Delo” RANKhIGS [Архипова, Александра. Радченко, Дарья. Титков, Алексей (ред). 2017. *Городские тексты и практики. Том 1: Символическое сопротивление*. Москва: Издательский дом “Дело” РАНХИГС].
- Arkhipova, Aleksandra. Somin, Anton. Sheveleva, Aleksandra. 2014. “Shershavym iazykom plakata: oppozitsionnyi diskurs na protestnykh aktsiiaikh”. W: Arkhipova, Aleksandra (red.). „My ne nemy”: Antropologiya protesta v Rossii 2011–2012 godov, 125–148. Tartu: Nauchnoe izdatel'stvo ELM [Архипова, Александра. Сомин, Антон. Шевелева, Александра. 2014. “Шершавым языком плаката: оппозиционный дискурс на протестных акциях”. W: Архипова, Александра (ред.). „Мы не немые”: *Антропология протеста в России 2011–2012 годов*, 125–148. Тарту: Научное издательство ЭЛИМ].
- Bakhtin, Mikhail. 1984/1963. *Problems of Dostoevsky's Poetics*. London: University of Minnesota Press.
- Billig, Michael. 2005. *Laughter and ridicule: Towards a social critique of humour*. Thousand Oaks: Sage. <https://doi.org/10.4135/9781446211779>.
- Bogerts, Lisa. Fielitz, Maik. 2019. “Do You Want Meme War?": Understanding the Visual Memes of the German Far Right”. W: Fielitz, Maik. Thurston, Nick (eds.) *Post-digital cultures of the far right: Online actions and offline consequences in Europe and the US*, 137–153. Bielefeld: Mediarep. <https://doi.org/10.25969/mediarep/12380>.
- Bogost, Ian. 2007. *Persuasive games: The expressive power of videogames*. Cambridge, MA: MIT Press. <https://doi.org/10.7551/mitpress/5334.001.0001>.
- Börzsei, Linda. 2013. “Makes a meme instead: A concise history of internet memes”. *New Media Studies Magazine*, nr 7: 152–189.
- Cardell, Kylie. Douglas, Kate. 2022. “Okay to Laugh? Trauma, Memoir, and Teaching the Podcast Mum Says My Memoir Is a Lie”. *Auto/Biography Studies*, 37 (2): 299–315. <https://doi.org/10.1080/08989575.2022.2136826>.
- Coolican, D'Arcy. Jin, Li. 2018. “The Dynamics of Network Effects”. *Andreessen Horowitz*. <https://web.archive.org/web/20230204153355/https://a16z.com/2018/12/13/network-effects-dynamics-in-practice/>.
- Dodds, Klaus. 2007. “Steve Bell's eye: Cartoons, geopolitics, and the visualization of the ‘war on terror’”. *Security Dialogue*, nr 38 (2): 157–77. <https://doi.org/10.1177/0967010607078536>.
- Dodds, Klaus. 2010. “Popular geopolitics and cartoons: Representing power relations, repetition and resistance”. *Critical African Studies*, nr 2 (4): 113–131. <https://doi.org/10.1080/20407211.2010.10530760>.
- Dodds, Klaus and Philip Kirby. 2013. “It's Not a Laughing Matter: Critical Geopolitics, Humour and Unlaughter”. *Geopolitics*, nr 18: 45–59. <https://doi.org/10.1080/14650045.2012.668723>.
- Duskaeva, Lilia (ed.) 2021. *The ethics of humour in online Slavic media communication*. Abingdon–New York: Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781003139584>.
- Erpyleva, Svetlana. Magun, Artemii (red.). 2014. *Politika apolitichnykh. Grazhdanskie dvizheniia v Rossii 2011–2013 godov*. Moskva: Novoe literaturnoe obozrenie [Ерпылева, Светлана. Магун, Артемий (ред.). 2014. *Политика аполитичных. Гражданские движения в России 2011–2013 годов*. Москва: Новое литературное обозрение].

Sergey Troitskiy

- Fauconnier, Gilles. Turner, Mark 2002. *The Way We Think: Conceptual Blending and The Mind's Hidden Complexities*. New York: Basic Books.
- Fedorova, Liudmila. 2014. "Языковые регистры в полифонии протеста". W: Arkhipova, Aleksandra (red.). „*Мы не немы*": *Антропология протеста в России 2011–2012 годов*, 243–258. Tartu: Nauchnoe izdatel'stvo ELM [Фёдорова, Людмила. 2014. "Языковые регистры в полифонии протеста". W: Архипова, Александра (ред.). „*Мы не немы*": *Антропология протеста в России 2011–2012 годов*, 243–258. Тарту: Научное издательство ЭЛМ].
- Galipeau, Thomas. 2022. "The Impact of Political Memes: a Longitudinal Field Experiment". *Journal of Information Technology & Politics*. 1–17. <https://doi.org/10.1080/19331681.2022.2150737>.
- Gorham, Michael S. 2014. *After Newspeak: Language Culture and Politics in Russia from Gorbachev to Putin*. Ithaca, NY: Cornell University Press. <https://doi.org/10.7591/cornell/9780801452628.001.0001>.
- Grois, Boris. 2015. *О новом. Опыт экономики культуры*. Москва: Ad Marginem Press [Гройс, Борис. 2015. *О новом. Опыт экономики культуры*. Москва: Ad Marginem Press].
- Gromov, Dmitrii. 2012. *Уличные акции (молодежный политический активизм в России)*. Москва: Institut etnologii i antropologii Rossiiskoi akademii nauk imeni N.N. Miklukho-Maklaia [Громов, Дмитрий. 2012. *Уличные акции (молодежный политический активизм в России)*. Москва: Институт этнологии и антропологии Российской академии наук имени Н.Н. Миклухо-Маклая].
- Häkkinen, Ari. Leppänen, Sirpa. 2014. "YouTube Meme Warriors: Mashup videos as political critique". *Studies in Variation, Contacts and Change in English. Volume 15. Texts and Discourses of New Media*. https://varieng.helsinki.fi/series/volumes/15/hakkinen_leppanen/.
- Hammett, Daniel. Mather, Charles. 2011. "Beyond decoding: Political cartoons in the classroom". *Journal of Geography in Higher Education*, nr 35 (1):103–119. <https://doi.org/10.1080/03098265.2010.498881>.
- Iadov, Vladimir. Danilova, Elena. Kleman, Karin. 2010. "Обшчее zaklyuchenie: kakie tipy aktorov my nabliudali i chto izvlekli iz issledovaniia". W: Iadov, Vladimir. Danilova, Elena. Kleman, Karin (red.). *Kak ljudi delaiut sebja. Obychnye rossiiane v neobychnykh obstoiatel'stvakh: kontseptual'noe osmyslenie vos'mi nabliudavshikhsia sluchaev*. Москва: Logos. https://www.isras.ru/files/File/Publication/Kak_lydi_delayt_sebya_obschee_zaklyuchenie.pdf [Ядов, Владимир. Данилова, Елена. Клеман, Карин. 2010. "Общее заключение: какие типы акторов мы наблюдали и что извлекли из исследования". W: Ядов, Владимир. Данилова, Елена. Клеман, Карин (ред.). *Как люди делают себя. Обычные россияне в необычных обстоятельствах: концептуальное осмысление восьми наблюдавшихся случаев*. Москва: Логос].
- Jakobson, Roman. 1956. "Two Aspects of Language and Two Types of Aphasic Disturbances". W: Jakobson, Roman. Halle, Morris (eds.) *Fundamentals of language*, 55–82. Hague: Mouton & Co.
- Jakobson, Roman. 1971. *Studies on Child Language and Aphasia*. Berlin: de Gruyter. <https://doi.org/10.1515/9783110889598>.
- Khan-Pira, Erik. 1991. "Язык власти и власть языка". *Vestnik AN SSSR*, nr 4: 12–24 [Хан-Пира, Эрик. 1991. "Язык власти и власть языка". *Вестник АН СССР*, nr 4: 12–24].
- Kiklewicz, Aleksander. Pocietchina, Helena. 2021. "Language creativity of the protest discourse in Belarus after the 2020 presidential election". *Przegląd Wschodnioeuropejski*, 12(1): 269–304. <https://doi.org/10.31648/pw.6476>.

- Kleman, Karin (red.). 2013. *Gorodskie dvizheniia Rossii v 2009–2012 godakh: na puti k politicheskoi.* Moskva: Novoe literaturnoe obozrenie [Клеман, Карин (ред.). 2013. *Городские движения России в 2009–2012 годах: на пути к политическому.* Москва: Новое литературное обозрение].
- Kleman, Karin. Miriasova, Ol'ga. Demidov, Andrei. 2010. *Ot obyvatelei k aktivistam. Zarozhda-iushchiesia sotsial'nye dvizheniia v sovremennoi Rossii.* Moskva: Tri kvadrata [Клеман, Карин. Мирасова, Ольга. Демидов, Андрей. 2010. *От обывателей к активистам. Зарождающиеся социальные движения в современной России.* Москва: Три квадрата].
- Klemperer, Victor. 1947. *LTI. Notizbuch eines Philologen.* Berlin: Aufbau-Verlag.
- Kornienko, Alla. 2021. "Linguistic ridicule as a reflection of the confrontation between the political power and society". *European Journal of Humour Research*, nr 9 (1): 129–135. <https://doi.org/10.7592/EJHR2021.9.1.Kornienko>.
- Kornienko, Alla. 2022. "Rechevaia agressiia v vyskazyvaniikh vlasti (na materialakh konkursov «Slovo goda»)». *Galactica Media: Journal of Media Studies*, nr 4 (4): 143–159. <https://doi.org/10.46539/gmd.v4i4.270>. [Корниенко, Алла. 2022. "Речевая агрессия в высказываниях власти (на материалах конкурсов «Слово года»)». *Galactica Media: Journal of Media Studies*, nr 4 (4): 143–159].
- Kozintsev, Alexander. 2010. *The mirror of laughter.* New Brunswick, NJ: Routledge.
- Krasnikova, Anna. 2022. "«Nikto ne prosil vas rzhat'»: Lozungi monstratsii kak rechevoi zhanr". *Galactica Media: Journal of Media Studies*, nr 4 (4): 125–142 [Красникова, Анна. 2022. "«Никто не просил вас ржать»: Лозунги монстрации как речевой жанр". *Galactica Media: Journal of Media Studies*, nr 4 (4): 125–142]. <https://doi.org/10.46539/gmd.v4i4.278>.
- L'vov, Vasilii. 2008. "Giperinflatsiia slova". *Zhurnalistika i kul'tura russkoi rechi*, nr 3: 34–40 [Львов, Василий. 2008. "Гиперинфляция слова". *Журналистика и культура русской речи*, nr 3: 34–40].
- Laineste, Liisi. Fiadotava, Anastasiya. Troitskiy, Sergey. Castañar, Guillem. In press. "The power of memes: The effect of geographic and emotional distance on memes on the war in Ukraine."
- Lewis, David G. 2020. *Russia's New Authoritarianism: Putin and the Politics of Order.* Edinburgh: Edinburgh University Press. <https://doi.org/10.3366/edinburgh/9781474454766.001.0001>.
- Lur'e, Vadim (red.). 2012. *Azbuka protesta.* Moskva: OGI; Polit.ru. [Лурье, Вадим (ред.). 2012. *Азбука протеста.* Москва: ОГИ; Polit.ru].
- Majdzińska-Koczorowicz, Aleksandra. Ostanina-Olszewska, Julia. 2021. "Reframing the reality of online learning on the basis of internet memes". *Studia Linguistica*, nr 16: 140–155. <https://doi.org/10.24917/20831765.16.12>.
- Majdzińska-Koczorowicz, Aleksandra. Ostanina-Olszewska, Julia. 2023. "Pro-Ukrainian Memes Against the 2022 Russian Invasion". *A Cognitive Linguistics Perspective. Lublin Studies in Modern Languages and Literature*, nr 47: 121–134. <https://doi.org/10.17951/lsmll.2023.47.1.121-134>.
- Markus, M. Lynne. 1987. "Toward a "Critical Mass" Theory of Interactive Media: Universal Access, Interdependence and Diffusion". *Communication Research. SAGE Publications*, 14 (5): 491–511. <https://doi.org/10.1177/009365087014005003>.
- Marx, Karl. 1977. *"Critique of Hegel's 'Philosophy of Right'".* Cambridge: Cambridge University Press.
- Matlin, Mikhail. 2014. "«Eto ne nash prezik»: konstruirovaniye vyskazyvaniia v politicheskikh akt-siiaxh". W: Arkhipova, Aleksandra (red.). *"My ne nemy": Antropologiiia protesta v Rossii 2011–2012 godov*, 205–220. Tartu: Nauchnoe izdatel'stvo ELM [Матлин, Михаил. 2014. "«Это не наш презик»: конструирование высказывания в политических акциях". W: Архипова,

Sergey Troitskiy

- Александра (ред). “Мы не немь”: Антропология протеста в России 2011-2012 годов, 205-220. Тарту: Научное издательство ЭЛИМ].
- Morva, Oya. 2016. “The humorous language of street dissent: A discourse analysis of the graffiti of the Gezi Park protests”. *The European Journal of Humour Research*, 4(2): 19–34. <https://doi.org/10.7592/EJHR2016.4.2.morva>.
- Nemchenko, Liliia. 2015. “Sovremennye khudozhestvennye praktiki: perekodirovanie publichnykh prostranstv”. W: Rozenkholm, Ar'ia. Savkina, Irina (red.). *Topografii populiarnoi kul'tury: Sbornik statei*, 339-356. Moskva: Novoe literaturnoe obozrenie [Немченко, Лилия. 2015. “Современные художественные практики: перекодирование публичных пространств”. W: Розенхольм, Арья. Савкина, Ирина (ред.). *Топографии популярной культуры: Сборник статей*, 339-356. Москва: Новое литературное обозрение].
- Ong, Walter J. 1971. “*The Literate Morality of Popular Culture*”. *On, Rhetoric, Romance, and Technology: Studies in the Interaction of Expression and Culture*. Ithaca: Cornell University Press.
- Ong, Walter J. 1982. *Orality and Literacy: The Technologizing of the Word*. London: Methuen.
- Oring, Elliott 1987. “Jokes and the discourse on disaster”. *The Journal of American Folklore*, nr 100(397): 276–286. <https://doi.org/10.2307/540324>.
- Primig, Florian. Szabó, Hanna Dorotya. Lacasa, Pilar. 2023. “Remixing war: An analysis of the reimagination of the Russian–Ukraine war on TikTok”. *Frontiers in Political Science*. 5. <https://doi.org/10.3389/fpos.2023.1085149>.
- Rauniar, Rupak. Rawski, Greg. Young, Jay. Johnson, Ben. 2014. “Technology acceptance model (TEAM) and social media usage: an empirical study on Facebook”. *Journal of Enterprise Information Management*. 27 (1): 6–30. <https://doi.org/10.1108/JEIM-04-2012-0011>.
- Reboul, Olivier. 1975. *Le slogan*. Bruxelles: Éditions Complexe; Paris: Presses Universitaires de France.
- Romanov, Pavel. Iarskaia-Smirnova, Elena (red.). 2009. *Obshchestvennye dvizheniia v Rossii: tochki rosta, kamni pretknoveniia*. Moskva: ООО «Variant», ТССЗГИ [Романов, Павел. Ярская-Смирнова, Елена (ред.). 2009. *Общественные движения в России: точки роста, камни преткновения*. Москва: ООО «Вариант», ТССЗГИ].
- Schmitt, Carl. 1932. *Der Begriff des Politischen*. München: Duncker & Humblot.
- Scott J. C. 1990. *Domination and the Arts of Resistance: Hidden Transcripts*. New Haven, CT: Yale University Press.
- Sériot, Patrick. 1985. *Analyse du discours politique soviétique*. Paris: IMSECO.
- Shaposhnikov, Vladimir. 1998. *Russkaia rech' 1990-kh: Sovremennaia Rossiia v iazykovom otobrazhenii*. Moskva: MALP [Шапошников, Владимир. 1998. *Русская речь 1990-х: Современная Россия в языковом отображении*. Москва: МАЛП].
- Shifman, Limor. 2013. *Memes in the Digital Culture*. MIT Press. <https://doi.org/10.7551/mitpress/9429.001.0001>.
- Simon, Roger. 1986. “The Jokes That Speak the Unspeakable”. *Los Angeles Times*, nr 23 (4): 11.
- Śladkiewicz, Żanna. 2022. “Intersemioticheski i pragmaticheski analiz tsikla memov «Dvoretz dlia Putina»”. *Studia Rossica Posnaniensia*, nr 47(1): 187–206. <https://doi.org/10.14746/strp.2022.47.1.13> [Сладкевич, Жанна. 2022. “Интерсемиотический и прагматический анализ цикла мемов «Дворец для Путина»”. *Studia Rossica Posnaniensia*, nr 47(1): 187–206].
- Troitskii, Sergei. 2022. “«Russkii» iumor v kontekste napravlenii iumoristicheskoi kommunikatsii: prichiny gelotofobii kak sotsial'nogo iavleniia”. *Studia Rossica Posnaniensia*, nr 47(1): 91–110. <https://doi.org/10.14746/strp.2022.47.1.7>. [Троицкий, Сергей. 2022. “«Русский» юмор

Молодая Россия: юмор как инструмент протеста

- в контексте направлений юмористической коммуникации: причины гелотофобии как социального явления”. *Studia Rossica Posnaniensia*, nr 47(1): 91–110].
- Troitskiy, Sergey. 2018. “The Problem of Terminological Precision in Studies on Cultural Exclusion Zones”. *Rivista di Estetica*, nr 67 (LVIII): 165–180. <https://doi.org/10.4000/estetica.2772>.
- Troitskiy, Sergey. 2021. “Is parody dangerous?” *The European Journal of Humour Research*, nr 9(2): 92–111. <https://doi.org/10.7592/EJHR2021.9.2.517>.
- Troitskiy, Sergey. 2022. “Memorial narrative and procedural aspects of cultural exclusion. Procedures of cultural memory”. *Galactic Media. Journal of Media Studies*, nr 4(2): 15–40. <https://doi.org/10.46539/gmd.v4i2.279>.
- Troshchenkova, Ekaterina. 2022. “Memy kak sredstvo dekonstruktsii manipuliativnykh media priemov”. *Voprosy kognitivnoi lingvistiki*, nr 2: 74–86. <https://doi.org/10.20916/1812-3228-2022-2-74-86>. [Трощенкова, Екатерина. 2022. “Мемы как средство деконструкции манипулятивных медиа приемов”. *Вопросы когнитивной лингвистики*, nr 2: 74–86].
- Тунянов, Иурii. 1977/1919. “Dostoevskii i Gogol’ (K teorii parodii)”. W: Тунянов, Иурii. *Poetika. Istoriiia literatury. Kino*, 198–226. Москва: Nauka [Тунянов, Юрий. 1977/1919. “Достоевский и Гоголь (К теории пародии)”. W: Тунянов, Юрий. *Поэтика. История литературы. Кино*, 198–226. Москва: Наука].
- Ushakin, Sergei. 2009. “Byvshee v upotreblenii: Postsovetskoe sostoianie kak forma afazii”. *Novoe literaturnoe obozrenie*, nr 6: 760–792. <https://www.nlobooks.ru/upload/iblock/beb/760-792.pdf>. [Ушакин, Сергей. 2009. “Бывшее в употреблении: Постсоветское состояние как форма афазии”. *Новое литературное обозрение*, nr 6: 760–792].
- Van Ramshorst, Jared P. 2019. “Laughing about It: Emotional and Affective Spaces of Humour in the Geopolitics of Migration”. *Geopolitics*, nr 24 (4): 896–915. <https://doi.org/10.1080/14650045.2017.1410795>.
- Wiggins, Bradley E. 2019. *The Discursive Power of Memes in Digital Culture: Ideology, Semiotics, and Intertextuality*. New York & London: Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780429492303>.
- Willinger, Ulrike et al. 2017. “Cognitive and emotional demands of black humour processing: the role of intelligence, aggressiveness and mood”. *Cognitive Processing*, nr 18, 159–167. <https://doi.org/10.1007/s10339-016-0789-y>.

Shortparis – muzyczny neoekspresjonizm – między uniwersalnym sprzeciwem a zaangażowanym głosem protestu

Elżbieta Żak 

Abstract

The Musical Neo-Expressionism of Shortparis: Between the Universal Objection and the Engaged Voice of Protest

This text presents the Russian musical art project Shortparis as a voice affirming Russian cultural identity, through which the band has worked in a unique way, drawing upon the Russian tradition of creating art across the dominant trends that are officially in force. The article focuses on the analysis of individual actions as well as the aesthetics of songs and videos. The goal is to portray the way the band juxtaposes elements of elitist and mass culture, the Russian cultural background, and the social problems of Russian life. As a result, the audience interacts with universal artistic language that is emotional and outside any systems, that questions the hierarchy of structures and stigmatises multiple dimensions of violence.

In their theatrical, performative shows, videos and lyrics, the artists do not verbalise any particular politically engaged protest, which would position them within a specific temporal and spatial framework. The activities of Shortparis are difficult to classify within an unambiguous system of signs and catchphrases of objection, which includes the songs of such musicians as Noize MC, Maksim Pokrovsky (Nogu Svelo!) and others.

With its modern arrangements and sound based on dissonance, antagonisms, and provocation, Shortparis uncovers social episodes and histories in a surprisingly visual way. The artistic practices of the band are called meta-modernist; Shortparis creates its own aesthetics. It separates itself from the modules of the Western culture, which is – as diagnosed by David Forster Wallace – under the dictatorship of irony. Shortparis creates art that expresses pain and anxiety, strongly affects primal emotions and at the same time de-hierarchizes Russian culture from the inside, providing a space for critical thought. The importance of the work of Nikolai Komyagin and Shortparis can be characterized through the words of Michał Paweł Markowski: the band meets a post-ironic challenge that involves taking responsibility for the quality and authenticity of artistic experience, for language and daily communication, and finally, for its own place in everyday culture.

Keywords: Shortparis, protest, Komyagin, meta-modernists, post-irony

Rozpoczęcie przez Rosję działań wojennych na Ukrainie w 2022 roku przywróciło lub wzmocniło w polskiej świadomości zbiorowej odbiór rzeczywistości rosyjskiej w klasycznych dla niej formach podziału na opresyjną władzę autorytarną i bierne, uciekające od zaangażowania politycznego społeczeństwo. Uruchomione zostały z nową wyrazistością linie demarkacyjne Zachód – Wschód, demokracja i wolność – przemocowa władza i zniewolenie jednostki. Wyostrzył się dyskurs kolonialny, a postulaty dekolonizacyjne nabrały siły wobec wydarzeń politycznych z lutego 2022. W takim polu znaczeń oraz wydarzeń utrudniona jest obiektywna analiza współczesnych przejawów kultury rosyjskiej, gdyż przeważa generalizujące podporządkowanie reżimowi politycznemu i polaryzacja w ocenach. Niemniej jednak prawdą pozostaje, że uwarunkowania historyczne oraz kulturowe w Rosji wytworzyły wzorzec eskapistycznej postawy jednostki oraz zdystansowanego zaangażowania społecznego w aktywne kształtowanie swobód obywatelskich. W tej perspektywie jako dominanta kultury rosyjskiej wyłania się walka o zakresy wolności indywidualnej.

Anna Kamat-Napieracz, rozważając proponowaną przez Zygmunta Baumana socjologiczną koncepcję budowania tożsamości jednostkowej, zwraca za badaczem „płynnej nowoczesności” uwagę, iż wolność jednostkowa nie może być traktowana jako uniwersalny stan człowieczeństwa, ale stanowi produkt historyczny i społeczny oraz „zakłada relacyjność, czyli uwikłanie w stosunki międzyludzkie oraz ich nieegalitarność” (Karnat-Napieracz 2008, 92). Wiąże się także z problemem formowania świadomości analitycznej. Indywidualny człowiek dąży do niwelowania uwierających go blokad, do uwolnienia się od różnie definiowanych presji, a nawet opresji. W technologicznych kulturach postindustrialnych wolność splata się z poczuciem satysfakcji z tego, w jaki sposób i jakiego charakteru działania jednostka podejmuje i wykonuje. W społeczeństwach konsumpcyjnych, w których akcentowane są wolność wyboru oraz wielość możliwości wyboru (*Bauman o popkulturze...* 2008, 162, 286), paradoksalnie pęd do konsumpcji i niezaspokojenie powodują nowe zniewolenie. Bauman dodaje, że „uznając wolność za wartość, trzeba zarazem przyznać, iż jest to wartość na wskroś ambiwalentna. Pociągająca i odpychająca równocześnie” (Tester 2003, 69). Dlatego interpretacje zachowań służących wyzwoleniu zależne są od postrzegania poszczególnych uwikłań, które mogą w przyjętej perspektywie oddziaływać jako rozwijające bądź niszczące.

W badaniach postkolonialnych, których zakres rozszerza się również na obszar Rosji i kraje byłego ZSRR, podkreślana jest nieuchronność skażenia sztuki oraz estetyki polityką, a także akcentowana polityczna aneutralność badań naukowych (Skórczewski 2008, 45). Przy analizach, poświęconych temu wyzwalamu na polskim gruncie niegasnące emocje obszarowi, jakim jest Rosja, konieczne jest zatem zastosowanie reguły zdystansowania i dostrzeganie transformujących się tam zjawisk kulturowych. Oczywiście ów dystans nie eliminuje świadomości, co

podkreślał Edward Said, że literatura i kultura nie są obszarami „niewinnymi” ani neutralnymi w sensie politycznym czy historycznym (Said 1991, 57), ale także „uczestniczą na różnych poziomach i w zróżnicowany sposób w Foucaultowskim dyskursie władzy” (Skórczewski 2008, 52-53). Natomiast owa totalność polityki Foucaulta nie zawsze sprawdza się przy analizie rosyjskiego „materiału badawczego”, czego przykładem jest wyłamująca się poza ów pozornie wszechdominujący system twórczość zespołu Shortparis.

Shortparis – performatywny eksperyment w autorytarnej Rosji

W 2012 roku powstało na gruncie muzyki rosyjskiej zjawisko, które programowo nie wpisuje się w system kontestacji politycznej, a celowo rozszerza wytyczone ramy nurtów popkulturowych, rozrywkowych, politycznych, opozycyjnych, wysoko-artystycznych. Z każdego z tych obszarów artyści czerpią, konstruując własny ekspresywny język wypowiedzi. Członkowie Shortparis to muzycy, którzy świadomie zdecydowali się pozostać w Rosji po wybuchu wojny z Ukrainą, uznając, że rosyjska skomplikowana rzeczywistość społeczno-polityczna stanowi bogatą pożywkę twórczą dla jednostki myślącej.

W teoriach psychologiczno-społecznych, takich jak teoria pola sił (oddziałujących relacji) Kurta Lewina, podkreśla się istnienie dwóch determinant – siły napędowej oraz hamującej, których współdziałanie wytwarza określone pole – układ kształtujących wpływów. Wówczas pojęcie wolności również obwarowane jest szeregiem uzależnień, gdyż podlega wpływowi pola społecznego, zatem to, co jest w człowieku „subiektywne”, jednocześnie jest społeczne – powtarzalne, „obiektywne” (Mielczarek 2017, 62). W odniesieniu do modułu kultury imperialnej: zarówno sowieckiej, jak i rosyjskiej, powtarzalna jest owa dychotomia hamulców, które stają się siłą napędową dla zjawisk kulturowych. Inspiracje, przeżycia, talent indywidualny rodzą sztukę, która powstaje pod wpływem opresyjnych uwarunkowań społecznych, a ograniczenia, represje, zakazy, cenzura czy też autocenzura służą jako mocny bodziec. Naprzemienne momenty liberalizacji lub autorytarnej tyranii społecznej powodują wyłonienie wyrazistych tożsamości twórczych w Rosji pośród kulturowej stagnacji bądź afazji.

Wokalista oraz autor tekstów Shortparis Nikołaj Komiagin w 2019 roku podczas rozmowy z Nikołajem Sołodnikowem, przeprowadzonej w ramach projektu „jeszczenepozner” (*ещенепознер*), stwierdza, że „dyskomfort jest produktywny” (*Shortparis, Strah, nenvist`...`, 19:34*). W dyskusji z tym samym prowadzącym w roku 2022 artysta wypowiada się otwarcie, iż pozostanie w Rosji po rozpoczęciu wojny na Ukrainie to świadoma długofalowa strategia zachowania, bodziec dla podejmowanych wysiłków twórczych (*Shortparis: „Vojna i mir”, 19:40*). Szereg muzyków

opuściło kraj, między innymi Morgenstern, Miron Fiodorow (Oksimiron), Iwan Aleksiejew (Noice MC), Maks Pokrowski (NoguSwieło), Anastasija Kreslina i Nikołaj Kostyew (IC3PEAK), zespół Little Big, Andriej Makarewicz, a nawet Maksim Gałkin i Ałła Pugaczowa. Komiagin, odnosząc się do podobnej decyzji Iwana Driomina, jednego z najpopularniejszych rosyjskich raperów (pseudonim FACE), podkreśla, że ów „gest wyjazdu” (*Shortparis: „Vojna i mir”*, 20:41) nie musi być jedynym sposobem istnienia współczesnego alternatywnego artysty rosyjskiego. Muzyk zwraca uwagę, że w kraju pozostają rozproszone setki tysięcy sfrustrowanych ludzi, w szczególności młodych, których wartości są „rozbite w puch i proch”. Wstyd oraz poczucie winy to uczucia nieproduktywne, destrukcyjne, które prowadzą do samozniszczenia i stanowią wątpliwą pozycję wyjściową dla działań konstruktywnych (*Shortparis: „Vojna i mir”*, 20:05-20:24, 23:00). Komiagin nie chce realizować patetycznej misji wychowawczej, ale konstatuje, że przyszedł czas, by „przekłuwać wartości”, przeorientowywać sposób patrzenia tej części ludzi, do której uda się dotrzeć, i próbować ją konsolidować. Zespół Shortparis, wedle słów artysty, ma szansę, by w tym przekierowywaniu uczestniczyć (*Shortparis: „Vojna i mir”*, 26:43-27:03).

Analiza charakteru działalności artystycznej zespołu koncentruje się na tych obszarach, które w kulturze rosyjskiej domagają się przewartościowania. Artyści oddziałują poprzez kompozycje i aranżacje muzyczne, teksty piosenek, zamieszczone w przestrzeni Internetu klipy – fabularyzowane wystudiowane estetycznie ilustracje wizualne utworów oraz ekscentryczne koncerty.

Na wielu rosyjskich stronach internetowych reklamujących występy zespołu Shortparis powtarza się charakterystyka muzyków z Petersburga jako tych, którzy pozostają w opozycji do współczesnej sceny muzycznej i nastawieni są na poszukiwanie samoistnych rozwiązań artystycznych, a ich koncerty wykraczają poza ramy występu muzycznego i zbliżają się do performatywnych praktyk sztuki współczesnej¹. W Runecie wypowiedzi zamieszczone zarówno na portalach oficjalnych (kontrolowanych), jak i opozycyjnych (uznanych przez władze za agentów zagranicznych) zgodnym głosem wyróżniają Shortparis jako „nową formację”, „najlepszy rosyjski koncertujący zespół”, „najmodniejszy zespół z Petersburga z szaloną energetyką”². Interpretacja muzyczna, styl aranżacji oraz towarzyszące wykonaniom konteksty sprawiają, że wedle słów Artioma Troickiego, to zespół, który podczas koncertów poza granicami kraju nie skupia widowni jedynie emigranckiej i rosyjskojęzycznej,

¹ Por. przykładowo: <https://newsmuz.com/news/2018/iz-pustyh-holmov-poyavilsya-potok-41253>; <https://progorod33.ru/news/40609>; <https://uralcult.ru/news/music/i117357/>.

² Por. przykładowo: <https://myslo.ru/afisha/kontserti/shortparis>, <https://uralcult.ru/news/music/i117357/>, <https://www.the-village.ru/weekend/novaya-muzyka/312977-shortparis>, <https://dzen.ru/a/Xclq3XK3PQfofi38>, <https://www.sobaka.ru/entertainment/music/92347>.

zanurzonej w paradygmacie kultury rosyjskiej. Artyści, zgodnie z opinią krytyka muzycznego (Troickij 2019), są ponadnarodowi i to ich największa zaleta.

Do połowy 2023 roku, według informacji zamieszczonej na stronie setlist.fm, muzycy dali trzysta pięćdziesiąt koncertów, z czego około dwustu w Rosji, a niemal sto pięćdziesiąt w dziewiętnastu krajach, takich jak Ukraina, Białoruś, Polska, Litwa, Łotwa, Estonia, Węgry, Czechy, Słowacja, Austria, Włochy, Szwajcaria, Portugalia, Holandia, Bułgaria, Macedonia Północna, Serbia, Chorwacja, Słowenia, Turcja, Wielka Brytania, Dania, Szwecja, Norwegia, Finlandia, Indonezja. W samej Rosji artystów wyróżnia rozległa geografia występów w milionowych miastach – Moskwie, Petersburgu, Tule, Niżnym Nowogrodzie, Jarosławiu, Kazaniu, Samarze, Ufie, Irkucku, Permie, Tiumeniu, Jekaterynburgu, Nowosybirsku, Rostowie nad Donem, Krasnodarze, Woroneżu, Chabarowsku, Nowokuźniecku, ale także w liczącej stu dwudziestu mieszkańców miejscowości Pońga w Obwodzie Archangielskim. Warto podkreślić, że mimo trwającej rosyjskiej inwazji na Ukrainę zespół nadal aktywnie koncertuje zarówno w Rosji, jak i państwach bojkotujących jej politykę, a także jej kulturę.

Pomiędzy kulturową gentryfikacją a „głosem ulicy”

Analizowany projekt artystyczny lawiruje pomiędzy elementami kultury wysokiej, z której twórcy obficie czerpią, oraz kultury popularnej, która dysponuje odmiennymi kanałami dotarcia do publiczności. Taka praktyka pozwala na przełamywanie patosu, zaprzeczenie narzucanej hierarchii w sztuce i jej odbiorze. Piosenki bazują na nowoczesnym wykorzystaniu elektroniki, oddziałują poprzez dysonanse i rwące się linie melodyczne, przewrotną atonalność. Dodatkowo poczucie niepokoju wzbudza przechodzący w falset głos wokalisty oraz autora tekstów Nikołaja Komiagina. Członkowie zespołu mają świadomość, że percepcja ich muzyki może być wymagająca, ale dedykują ją jak najszerzej publiczności, funkcjonując również w ramach projektu popkulturowego, a nawet rozrywkowego. Pragną zaburzyć wertykalne podejście do sztuki, które zakłada hierarchiczność, podporządkowanie uznanemu kanonowi arcydzieł, skupionych wokół wielkich idei. Podobnie jak Michaił Ugarow, twórca i teoretyk moskiewskiego Teatru.doc (*Antislovar`...*), Shortparis preferuje spojrzenie horyzontalne, uwrażliwione na życie codzienne oraz głos ulicy. Jak konstatuje Komiagin – „w ulicy jest pewna obiektywność, której nie wolno ignorować, jest w niej coś autentycznego, szczerego, co wymaga jakiejś artykulacji” (*Shortparis: „Vojna i mir”*, 3:03-3:38).

Muzycy rozwijają swoją aktywną działalność w putinowskiej rzeczywistości propagandowej uwikłanej w racjonalizację wojny w Ukrainie, wobec nasilającej się w wyniku wzrastających ograniczeń systemowych blokady wypowiedzi artystycznej, która

wywołuje swoistą afazję kulturową. W takich uwarunkowaniach chętnie korzystają oni z możliwości, jakie stwarza im obieg popkulturowy, udostępniający przestrzeń koncertowej masowej zabawy, którą ekspresywnie przełamują. „[...] inter-ludia dostarczają warunków do narodzin ducha eksperymentu i podniecenia. Zabawa jest wówczas kluczowa dla nagłych wybuchów kreatywności, do których dochodzi nieoczekiwanie tam, gdzie połączenie kryzysu i nadziei skłania ludzi do przekraczania zwyczajowych form ekspresji w poszukiwaniu form nowych, oryginalnych” (Don Martindale 1996, cyt. za: Combs 2011, 152).

Projekt Shortparis w realizacjach koncertowych wyraża protest przeciwko powtarzalności działań scenicznych. Muzycy chcą widzieć koncert jako przedstawienie audiowizualne oraz często stosują strategie prowokacyjne. Pragną docierać do zróżnicowanego grona odbiorców, przełamywać normy stylistyczne i schematy oczekiwanych zachowań. Programowo zderzają wysokie z niskim, chętnie uciekają się do działań konceptualnych, by wypunktować kontrasty społeczne oraz krytykować konsumeryzm. Cel przełamywania barier w sztuce oraz dywersyfikowania publiczności wydaje się długofalową i konsekwentnie realizowaną strategią.

W 2015 roku performatywnym występem „Akcja 24” w jednym ze sklepów Petersburga zespół zmanifestował swój sprzeciw wobec towarowo-komercyjnego podejścia do muzyków, którym reklama, następnie sam układ scenicznego koncertu narzuca powtarzalną relację z widzami. Artyści, burząc ów porządek, dali ponad godzinny koncert, lokując się pomiędzy regałami za ladą sklepu spożywczego. Widowisko „uczty konsumpcji” rozpoczęła chóralna paschalna pieśń cerkiewna chwaląca Chrystusa, który przynosi wyzwolenie oraz zbawienie świata. Następnie muzycy wykonywali własne utwory, stojąc przed skonfundowanymi klientami, a w przerwach obsługiwali ustawionych w kolejce ludzi, którzy zaszli nocą do sklepu po napoje i przekąski (*Shortparis, Produkty 24 časa*). Celem tej akcji było rozproszenie uwagi i przekierowanie jej także na widza, rozłożenie odpowiedzialności za odbiór i sprowokowanie reakcji na to, co rozgrywa się przed oczami oglądającego (Smol’ákova 2015).

Muzycy poprzez zderzanie różnych stylów muzycznych i wykonawczych wzbudzają konsternację i poczucie dyskomfortu u odbiorcy. Uwypuklają problematyczne obszary socjalne, kulturowe, ekonomiczne, które funkcjonują całkowicie rozłącznie w społeczeństwie rosyjskim. Twórczość zespołu obfituje w różnorodne przykłady artystycznego wykraczania poza ramy przyjętych norm i oczekiwaną strefę uwalniających rozrywek. Koncert, jaki zespół zagrał w dzień prawosławnego Bożego Narodzenia w 2016 roku w petersburskim klubie Mod, rozpoczyna się piosenką w języku ukraińskim *Ty znasz Boże moje pragnienia (Ти знаєш, Боже, моє бажання)* zaśpiewaną a cappella przez kobietę zebrzącą na co dzień na ulicach miasta (*Shortparis, Mod Club*). W 2017 roku na festiwalu Berthold Music Fest inaugurującym otwarcie w Petersburgu atrakcyjnej przestrzeni restauracyjno-klubowo-biznesowej Berthold Center artyści

przed rozpoczęciem występu przeganiali część widzów, modną „twórczą inteligencję” nazwaną ironicznie społeczną „warstwą kreatywną”, a zapraszali do słuchania robotników fizycznych z byłych azjatyckich republik związkowych – „уходите, мы не будем играть для вас, креативный класс», «хмурые мужи с братских южных степей, мы играем для вас”. Wówczas Komiagin zwrócił się w języku kirgiskim do migrantów zarobkowych z terenów Azji Centralnej i jej bratnich stepów południowych, deklarując, że to właśnie dla nich zagra zespół (*Shortparis v Bertgol'd Centre*). Ten akt performatywny wprawdzie nie zdołał przegrupować publiczności, ale zgodnie ze słowami artysty (por. Romahov 2017), została wypunktowana inna warstwa widowni niż tylko młodzi przedstawiciele lansującej się miejskiej klasy średniej. Niemniej jednak pobudzanie w obecnym świecie do krytycznego myślenia oraz próba przeformatowania świadomości społecznej są niezmiernie trudne i nie chodzi tutaj o wymiar propagandy politycznej. Jak konstatuje sam Komiagin, każdy pomysł staje się zawartością medialną, atrakcją przetwarzaną przez popkulturę w społecznościach postindustrialnych – „jest to straszna, choć i na swój sposób zabawna sytuacja – kiedy dowolna, nawet najbardziej »wywrotowa idea« przekształca się w »kontent«”(Romahov 2017).

Shortparis z cynicznym dystansem odnosi się do elit finansowych oraz wybujałego konsumeryzmu, jednakże nie odmawia koncertów w takim otoczeniu, korzystając z możliwości, jakich dostarczają narzędzia popkulturowe, by zarządzać emocjami ekskluzywnych widzów i wprowadzić w ten spektakl bogatej rozrywki elementy konsternacji, ukazywać karykaturalność tak funkcjonującego świata. Podczas koncertu w 2021 roku, na który zespół został zaproszony, by uświetnić ósme urodziny restauracji Ugolëk (wyróżnionej w rankingu Forbes jako jeden z trzydziestu najlepszych lokali Moskwy oraz odnotowanej w przewodniku BIB Gourmand Michelin Guide), Komiagin w treść znanego utworu Shortparis – *Strasznie* wplótł pozycje z restauracyjnego menu. Spontanicznie powstały nowy tekst zawierał ekspresyjnie odczytywane propozycje wymyślnych przekąsek (ośmiornica, owoce morza, czarny kawior, sałatka z krabem i awokado) wraz z ich cenami, przeplatane oryginalnym refrenem piosenki: „i dlatego strasznie, wieczna, wieczna, z pewnością wieczna, uczciwa, uczciwa nacja” (Shortparis 2021). Warto nadmienić, iż lokal pozycjonuje swoją kuchnię jako „nie-wyszukane jedzenie dla inteligentnych ludzi” (*Restoran „Ugolëk” na Bol’soj Nikitskoj...*).

Pretekstem do realizacji wielokierunkowych działań artystycznych, ale i społecznych, stał się koncert na zamkniętej imprezie w 2021 roku zagrany w odpowiedzi na zaproszenie kręgu środowisk elit finansowych. Muzycy przygotowali program, angażując podopiecznych Ośrodka Adaptacji Socjalnej pod wezwaniem Świętego Bazylego Wielkiego w Petersburgu. Jest to instytucja pomagająca nastolatkom, którzy dopuścili się wykroczenia karnego bądź administracyjnego. Jednostka szczyści się, zgodnie ze statystyką z 2022 roku, tym, że osiemdziesiąt procent jej wychowanków

zdołało ponownie zaadoptować się w warunkach zewnętrznych oraz nie popełnić powtórnego przestępstwa (por. *Centr Svâtitelâ...*). Członkowie zespołu Shortparis nagrali materiał filmowy naświetlający problemy oraz życie w ośrodku tych młodych ludzi i bez uprzedzenia zleceniodawców zrealizowali z udziałem chłopców wspólny występ dla bogatych uczestników eleganckiej imprezy. Ów reportaż o nastolatkach resocjalizowanych w prawosławnym ośrodku stał się synchronicznym uzupełnieniem koncertu odbywającego się w wyszukanych nowoczesnych wnętrzach. Dzięki nakręconemu w 2023 roku przez Shortparis filmowi *Aria białego słonia* (*Ария белого слона*) odbiorca dowiaduje się o zrealizowanym przedsięwzięciu artystyczno-społecznym, poznaje poszczególne jego etapy aż do finalnej kulminacji, która doprowadza do zderzenia dwóch skrajnie rozłącznych stylistycznie, środowiskowo oraz materialnie światów (*Ariâ belogo slona...*).

Powyzsze deklaratywne wyrazy sprzeciwu nie spowodują nagłej zmiany społecznej, ale podają w wątpliwość określone rozprzestrzeniające się modele. Piętnują konsumeryzm, krytycznie diagnozują zachowania elit finansowych, ich rosnące ambicje oraz popularyzację kosztownych przyjemności, utwierdzanie mód i sprzyjanie popytowi na ekskluzywne restauracje. To krytyka obiegu kulturowego, w którym festiwale, elitarne koncerty i spektakle wchodzi w skład oferowanych usług dostępnych niemal wyłącznie dla dobrze sytuowanych odbiorców, a kultura wysoka staje się modną rozrywką dla zamożnych elit. W Rosji postsowieckiej procesy gwałtownej komercjalizacji pogłębiły i wcześniej istniejące rozłamy społeczne, wyostrzyły kontrasty w poziomie życia. Problemy socjalne oraz życie na granicy ubóstwa pozbawiają ludność niebędącą mieszkańcami dużych aglomeracji miejskich możliwości czerpania z rozrywek kulturalnych. Niemniej jednak w sytuacji obecnej izolacji Rosji odcinanie społeczeństwa rosyjskiego od rynku kapitalistycznego Komiagin ocenia jako pozytywny skutek uboczny sytuacji wojennej.

W lutym 2023 roku pomiędzy masowymi koncertami dla zasobnej publiczności w Moskwie i Petersburgu zespół zagrał bezpłatny koncert w Domu Kultury dla mieszkańców wioski Pońga w Okręgu Archangielskim. Widzami stali się prości ludzie w różnym wieku, ponadto w większości nieznający eksperymentów muzycznych zespołu i ich modnych w kręgach inteligenckich alternatywnych przebojów. Zabieg ten przypomina praktyki Jana Peszka, który podróżował z eksperymentalnymi spektaklami do prowincjonalnych miasteczek, by spotkać się z ludźmi dostarczającymi odmiennej energii niż przewidywalne i zunifikowane reakcje widowni wielkomiejskiej. Peszek objaśnia, że nie jest to misja, ale rodzaj czułości i poszukiwanie autentyczności oraz spontaniczności w relacji z widownią (Peszek 2022, 223-224). Podobnie i Komiagin deklaruje pragnienie zbudowania emocjonalnego kontaktu z odbiorcą. W Pońdze po koncercie wykonał wraz ze starszą pieśniarką miejscowego chóru zaaranżowaną wcześniej na pianino piosenkę *Smutku, mój smutku* – (*Горе мое,*

zope) (*Shortparis, Pon'ga – plač Gore moë, gore...*). Na pytanie z widowni, dlaczego muzycy przyjechali na Północ, padła odpowiedź – „dlatego że tam jest wielowiekowa tradycja płaczu. A nasze piosenki są smutne i minorowe” (Varenik 2023).

Pozawerbalny protest estetyczny

Skala aktywnej działalności artystycznej Shortparis oraz jej zindywidualizowany wymiar skłaniają do przeanalizowania tego zjawiska w charakterze „potencjału sprzeciwu i niezgody”, jaki rodzi się wielotorowo i formuje w niejednorodnym społeczeństwie rosyjskim. Rozwój twórczości zespołu przypada na czasy wzrastającej ekspansywności reżimu putinowskiego, radykalizacji zasad przeprowadzania imprez w przestrzeni publicznej oraz zaostrzania kar za ich łamanie w latach 2012-2019. Wzmagająca się propaganda w Rosji zawęży swobodę dla działań alternatywnych. Wszystko to skutkuje spadkiem gotowości Rosjan do publicznego wyrażania niezgody. Jak konstatuje Roman Sawienkow, analizując aktywność protestacyjną społeczeństwa rosyjskiego na przestrzeni drugiego dziesięciolecia XX wieku, w świadomości społecznej przeważa nastrój rezygnacji z udziału w aktywnych akcjach protestacyjnych w obliczu rozczarowania nieskutecznością takiej komunikacji z władzą, wzmocnienia ograniczeń prawnych oraz opresyjności systemu wobec próby ich nieprzestrzegania (Savenkov 2020, 129-130).

W zaistniałej sytuacji geopolitycznej nie gaśnie pytanie o style wyrażania protestu w Rosji oraz oczekiwanie od mieszkańców tego kraju zdecydowanego sprzeciwu. Protest i demonstracje uliczne to utarte instrumenty społeczeństw demokratycznych. Dodatkowo obnażanie systemu poprzez werbalne formy wyrażenia bardziej lub mniej postulatyczne może stać się strategią marketingową. Natomiast brak przejawów buntu wzmocnia zagrożenie autorytarne, które jak dowodzi Roman Bäcker, wynika również z poziomu apatii mas społecznych (Bäcker 2011, 79).

Krytyk muzyczny Artiom Troicki odnotowuje pojawianie się muzycznych głosów sprzeciwu na Białorusi w 2020 roku, intensywną twórczość protestacyjną na Ukrainie po wybuchu wojny w kontraście do stagnacji zastraszonej ludzi w Rosji w stadium „połowicznej kontuzji”. Jak konstatuje Troicki – sprawiedliwa wojna inspiruje, a podła, brudna i zaborcza utwierdza uczucia depresyjne (Šenkman 2022).

Wydarzenia z lutego 2022 roku doprowadziły do ostrej polaryzacji w gronie rosyjskich artystów. Część z nich, owszem, wyraża jawny protest przeciwko reżimowi putinowskiemu, ale pozostając poza granicami kraju. Ustami protestu są zaangażowane politycznie piosenki Andrieja Makarewicza: *Mój kraj zwiariował* (*Моя страна сошла с ума*), *Opowieść wam o kraju...* (*Я расскажу вам про страну...*). Wyraziście rozstawia akcenty Maks Pokrowski (zespół Nogu Sveło – Skurcz w Nodze)

w antywojennym *Гимн сказанных* (*Гимн обречённых – Гойда, орки!*) poświęconym rosyjskim żołnierzom i Rosjanom wspierającym atak Rosji na Ukrainę. Utwór ilustruje animacja Olega Kuwajewa, twórcy serii słynnych kreskówek z bohaterką-kontestatorką Masianią. Kolejnymi jednoznacznymi wyrazami sprzeciwu Maksa Pokrowskiego są piosenki *Украина* (*Украина*), *Молчание ягнят* (*Молчание ягнят*), *Рокот З* (*Поколение Z*), *Россия в тыл!* (*Россия назад*). Działalności koncertowej wspierającej Ukrainę poświęcił się Iwan Aleksiejew, znany jako Noize MC. Jego słynne zaangażowane politycznie kompozycje to *Столетняя война* (*Столетняя война*), *Край дождей* (*Страна дождей*), czy też piętnujące propagandę rosyjską *Jeziro łabędzie* (*Лебединое озеро*). Iwan Aleksiejew oraz artystka występująca pod pseudonimem Monetochka założyli zespół Voices of Peace i z ostrą krytyką Rosji odbyli muzyczne tournée po Europie.

Innego rodzaju twórczość kontestacyjną proponują pozostający w Rosji członkowie Shortparis. Artyści w performatywnych wystąpieniach, klipach oraz w tekstach piosenek nie werbalizują skonkretyzowanego, zaangażowanego politycznie protestu, co sytuowałoby ich w określonych ramach czasoprzestrzennych. Poruszają się w obrębie wielowarstwowych nawiązań do rosyjskiej tradycji kulturowej, nowoczesnych stylów dźwiękowych, stosując prowokacje, zaskakująco wizualnie rozpracowane socjalne epizody i historie. Proponują głos, który w niechęci do werbalizacji przekazu, nie daje się „upaństwowić”, ustawić po konkretnej stronie barykady. Jednocześnie skrywają się w obiegu popkulturowym, któremu przypisane są z zasady funkcje rozrywkowe, a który tylko iluzorycznie umożliwia realizację protestu. Niemniej jednak, jak stwierdza James Combs, nie należy ignorować zasięgu oddziaływania popkultury: „Kultura popularna ma do dyspozycji repertuar rytuałów władzy, nadających siłę i logikę postawom, które wcześniej mogły być nie do końca ukształtowane lub wyartykułowane” (Combs 2011, 93). Być może właśnie to bycie „pomiędzy” pozwala zespołowi na szeroką działalność twórczą, którą dynamicznie realizuje w obecnych warunkach politycznych. Czy zdoła ona wyostrzyć ucho protestu pośród rosyjskich odbiorców, żyjących obecnie w kulturowej stagnacji? Zgodnie z wypowiedziami Nikołaja Komiagina piosenki i klipy Shortparis nie powstają jako odpowiedź na działania inicjowane przez państwo, a ich zbieżność w interpretacjach odbiorców z wydarzeniami bieżącymi muzyk nazywa jedynie „synchronizacją”. Artyści deklaratywnie odżegnują się od ilustracji aktualnych problemów bieżących, uznając taki bodziec twórczy za ślepy zaułek upraszczający przekaz, czyniący z muzyki „społeczną służącą” (*Stremâs'...*). Konflikt wojenny i rosnący monopol rosyjskiej władzy ponownie wyostrzyły kwestię zależności artysty od uwarunkowań politycznych i prowokują rozważania na temat potencjału protestacyjnego zawartego w sztuce.

Członkowie zespołu Shortparis bronią prawa do niezależności twórczej bez względu na konteksty codziennych wydarzeń: „Chcieliśmy pozostać w obszarze

sztuki, a nie przejść w obszar prowokacji” (Barabanov 2019). Sam Komiagin określa twórczość zespołu jako impulsywną, a owe impulsy są totalne i uniwersalne. Zgodnie ze strategią muzyków programowo niemożliwa jest wyraźna i jednoznaczna artykulacja, postulatywna werbalizacja protestu. Wówczas należy sformułować jasną strukturę, a ta nie jest życiodajna i płodna, wcześniej czy później jest skazana na rozchwianie, unicestwienie i śmierć. Artyści konstruują swoje utwory na podstawie zaprzeczenia, a metaforyczny sprzeciw wyrażają poprzez atonalność i przełamanie harmonicznego w piosenkach. Warstwę dźwiękową dopełnia ekscentryczna scenografia, a metaforyzacja budowana jest na depresyjnych elementach rosyjskiej rzeczywistości socjalnej. Protestem staje się tworzona estetyka obrazów, a celem jest oddziaływanie przez wyzwalanie emocji w odbiorze i apel do zmanifestowanego odczuwania. Iwona Massaka wspomina o nastrojotwórczej właściwości muzyki, wskazując, że nastrój grona odbiorców może mieć znaczenie dla przebiegu procesów politycznych (Massaka 2009, 390). W przypadku twórczości Shortparis niedopowiedzenia, kontrasty oraz wielowarstwowe znaczenia powstające między wierszami tworzą język aluzji oraz symboli. Ów powstający relatywizm jest pozasystemowy. Ponieważ muzycy wykorzystują różnorodne narzędzia, nie są deszyfrowani jako twórcy realizujący polityczny artprotest. Jak zauważa Wojciech Siegień, ich utwory są trudne do formalnego oceniania, bo ich sens jest bardziej odczuwalny niż przekazywany w słowach i być może to najlepszy wzór, jak konstruować strategię oporu wobec narastającego autorytaryzmu putinowskiego (Siegień 2020). W wywiadzie dla rosyjskiej gazety „Komersant” Nikołaj Komiagin podkreśla, że owszem, członków Shortparis cechuje kategoryczność oraz radykalizm, jednakże w odniesieniu do sfery artystyczno-estetycznej, ponieważ nie chcieliby stać się narzędziem w rękach władzy ani też tubą opozycji lub jakichkolwiek innych sił (Barabanov 2019).

Trudno zakreślić skalę oraz siłę potencjału, jaki niosą w sobie tego typu działania, by spowodować skupienie masy krytycznej. Prowokująca estetyka czerpie z przetwarzania rzeczywistości socjalnej, ale nie daje jej prostej wykładni, a intuicyjnie tworzy emocję w rozedrganiach. Pytaniem pozostaje: czy ci artyści mogą w dzisiejszej Rosji rozbudzić szerszą świadomość analityczną? Czy można o nich powiedzieć, że są idolami społecznej ekspresji, gdyż słyną z umiejętności wyrażania zbiorowych uczuć (Combs 2011, 119)?

Estetyczny protest z natury swej jest uniwersalny i trudny w recepcji. Nie formuje się w opozycji do konkretnych problemów socjalnych czy politycznych, nie daje także odpowiedzi. Wzbudza jedynie odczucia, które potrafią zachwiać dotychczasowymi wytycznymi, utrwalonymi przekonaniem, przyjętymi punktami odniesienia. Rodzi się wątpliwość, wyrażana przez rosyjskich artystów podczas występów w ramach organizowanego przez stowarzyszenie „Memorial” okrągłego stołu „Kultura protestu:

estetyka” – w jakim stopniu ten „estetyczny stosunek do odczucia historycznego” jest ważny dla publiczności? W jakim stopniu jest on możliwy w rzeczywistości rosyjskiej ściśle uzależnionej od środków masowego przekazu, od decyzji politycznych, w tym także w obliczu zagrożeń wyrokami karnymi czy karami administracyjnymi? Istotnym problemem podejmowanym przez uczestników debaty stała się granica pomiędzy autonomizacją i publicystycznością sztuki w obliczu oczekiwań aktualnego zaangażowania artysty (*Kultura protesta...*). A niesystemowy wyraz twórczości Shortparis to właśnie krytyczny stosunek estetyczny do rosyjskiej rzeczywistości kulturowej. Artyści łączą globalne z lokalnym, zarysowując potencjał do budowy „świadomości dyskursywnej”, uwrażliwionej na „historyczność”, zauważającej nagromadzoną przesyt świadomości imperialnej. Zakresy wolności w sytuacji ograniczeń determinowanych przez warunki strukturalne muszą wytyczać jednostki indywidualne, które wedle koncepcji Giddensa o tożsamości człowieka i jego „życiu-w-świecie” winny być istotami refleksyjnymi. „Człowiek przejawia mianowicie rozbudowaną (głównie przez indywidualny trening) samoświadomość, która przyjmuje różnorakie formy ze względu na zaangażowanie jednostki w ramach instytucjonalnych wytworów” (Karnat-Napieracz 2008, 87). Możliwości kształtowania owej świadomości krytycznej, która przełożyłaby się na realne aktywne działania społeczne sceptycznie ocenia lider słynnego alternatywnego zespołu Telewizor Michaił Borzykin. Posługuje się on przykładem znanego muzyka Jurija Szewczuka, który wprawdzie śpiewa sugestywne piosenki o „łajdactwach, rozgrywających się w świadomości rosyjskiej” i gromadzi na koncertach od dziesięciu do dwudziestu tysięcy widzów, ale kiedy zaprasza do udziału w akcji protestu w obronie Petersburga, przychodzi wówczas około sześciuset osób. Zatem bezpośredniego przełożenia i wpływu sztuki i słowa twórczego nie ma, ale – wedle słów Borzykina – jest to pewna kropelka dla formowania masy krytycznej, którą każdy z artystów może zaaplikować (Borzykin 2012).

Rytualna ekspresja i relacja z odbiorcą

Artyści z zespołu Shortparis z pomocą transowej, pełnej dysonansów nowoczesnej muzyki elektronicznej proponują widzowi komunikację pozawerbalną, ale i pragną, co zostało powyżej zilustrowane, „zarządzać” napięciem odbiorcy indywidualnego czy też tłumu koncertowego, naruszać strefę komfortu widza. Po ukazaniu się minialbumu *Nowe, nowe (Новое, новое)* pod koniec 2022 roku sami muzycy scharakteryzowali nastrój zamieszczonych tam czterech utworów słowami: „Jeśli zechcecie podśpiewywać do tych piosenek, to słuszniej to robić przez zaciśnięte zęby” (Gładkih 2022). Zainteresowani są w takim oddziaływaniu na publiczność, by ją sprowokować emocjonalnie, włączyć w szerszy proces, a nie jedynie wyzwolić reakcje

intelektualne. Jak podkreśla Komiagin: „Budujemy rytuał. Rozumiemy znaczenie procesu, ta procesualność jest kultywowana, a z niej budowane są jakieś mizansceny. Transmitujemy coś z pomocą przestrzeni, naszego rozstawienia, naszego przemieszczenia, naszych działań, gestów, fizjologii, to jest historia performatywna, ale przede wszystkim muzyka, rytm” (Volček 2019).

Z jednej strony odbiorca ludyczny, przywykły do grupowej rozrywki, uczestniczy w atrakcyjnym i hipnotyzującym widowisku, poddaje się elektronicznemu pulsowi-rytmowi, oświetleniu i scenografii. Z drugiej strony liczne zabiegi muzyczne i wizualne, do których artyści Shortparis przywiązują dużą wagę, mają na celu przeformatowanie linii spotkania ze sztuką, by stało się ono bardziej intuicyjne. W budowaniu performatywnego rytuału koncertowego ważną rolę odgrywa sposób poruszania się oraz taniec Komiagina. Artysta wykorzystuje także ruch sceniczny jako element wykraczania poza uznaną normę. Jak zauważa muzyk, w społeczeństwie rosyjskim szczerze i świadome naruszenie określonych schematów zachowań przez artystę niestosującego używek i środków odurzających budzi większy niepokój i jest bardziej wywrotowe dla świadomości odbiorcy (Volček 2019). W percepcji uczestników koncertów Shortparis powtarzają się wypowiedzi o charyzmatyczności oraz sile ekspresji Komiagina, co potwierdzają nawet osoby niepreferujące tego stylu muzycznego. Muzyka, taniec i rytm to archaiczny język kultury. Shortparis w swoich performansach odwołuje się do sposobu oddziaływania sztuki rytualnej, trafiającej do podświadomości. Komiagin pragnie tworzyć muzykę „z odmienną grawitacją” poprzez rytualny trans, plastyczność, pobudzanie zmysłów, a nie jedynie odtwarzanie form. Ważny jest zmysłowy i emocjonalny, pozasystemowy dialog, który – zgodnie z opisem rosyjskiego artysty i publicysty Siemiona Fajbisowicza – charakteryzuje się „nie agresywnym wtargnięciem do cudzej przestrzeni, a utwierdzeniem i poszerzeniem tej własnej” (*Kul'tura protesta...*). Jednocześnie koncerty Shortparis przyjmują popkulturową formę kontaktu pomiędzy demiurgiem i hipnotyzowaną ludycznie widownią otaczającą muzyków. Sami artyści walczą z tego rodzaju patosem, uobecniającym się w scenicznych widowiskach wraz z iluzorycznym kultem osobowości twórczych. Ich narzędziem stają się bezpośredniość, autentyzm w komunikacji artystycznej i protest przeciwko próbie mistyfikacji muzyki czy też sakralizacji elitarnych wyrażenia.

Postironiczny anty-postmodern

Stosowane przez Shortparis działania artystyczne nazywane są meta-modernistycznymi. Sam Komiagin odżegnuje się od praktyk postmodernistycznych (Barabanov 2019), zaprzecza idei symulatywności, czerpiąc z dziedzictwa ekscentrycznego, emocjonalnego

i estetycznego sprzeciwu. Utwór *Mówi Moskwa* (*Говорит Москва*), jaki pojawił się 1 maja 2021 roku i stał się częścią albumu *Jabłoniowy Sad* (*Яблонный сад*), zawiera bezpośrednie nawiązania do rewolucyjnego ruchu Kontratak z André Bretonem na czele. Klip rozpoczynają słowa drugiego manifestu surrealizmu: „Najprostszy akt surrealistyczny to wyjść na ulicę z rewolwerami w pięściach i strzelać w tłum na chybił trafił”. W realizacjach audiowizualnych zespołu dominuje poczucie strachu i niewiadomej wobec wznoszącej się fali przemocy. W kompozycji obrazów inspiracją jest poetyka surrealistyczna, co uniemożliwia ich jednoznaczną wykładnię, a odwołania do rosyjskiej awangardy pozwalają na wypracowanie indywidualnego warsztatu twórczego, który wchodzi w dialog z odbiorcą w mechanice realnych kontekstów.

Te sny
na pół kraju
chłopaki
za pół ceny
Mówi Moskwa

[...]

Czekaliśmy na znak
czekaliśmy na dowolną flagę
Zadłużyli się u nas
w tym kraju
Mów do mnie! (*Shortparis, Strašno...*)

Fragment utworu *Mówi Moskwa* pokazuje, jak słowa synchronizują się z wydarzeniami historycznymi, uniwersalnymi oraz konkretyzują swoje znaczenie w odniesieniu do zmieniającej się sytuacji społeczno-politycznej. Potwierdzają takie metamorfozy słuchacze, zostawiający swoje komentarze pod klipami: „после 24 февраля практически все песни shortparis ощущаются по-другому”, „Боже, как вы были правы... гений видит дальше нас”, „К сожалению ваше творчество все актуальней и актуальней”, „Shortparis–маяковские нашего времени” (*Shortparis, Strašno...*).

Artyści równolegle z aranżacjami muzycznymi rozpracowują konceptualne idee wizualne w klipach. Stosując nawiązania do sztuki awangardowej lat 30., zde-rzają w nich stylistyki, przeplatają estetykę surrealizmu z symbolami zakorzenionymi w rosyjskich realiach. Anastasija Siemionowicz podkreśla malarskość tej twórczości, przyrównując dźwięki do plam i plamek, opisując metaforycznie to zjawisko jako śpiewające wykrzyknikowe kleksy wysublimowanego kaligrafa (Semenowicz 2021). Dopracowana estetycznie i rozegrana w szczegółach obrazowość ilustrująca kompozycje muzyczne Shortparis tworzy audiowizualny teatr, który rozszerza pole znaczeń wykorzystywanych motywów i symboli. Wysoki poziom umowności piosenek oraz

klipów prowokuje do zróżnicowanych interpretacji, zaprzeczeń, przez co zjawisko to wymyka się spod kontroli cenzury. Obraz i proponowany przekaz nie wyzwalają śmiechu, ale wprowadzają w stan zawieszenia. Odbiorca uzmysławia sobie alogiczną realność, która go otacza, imperialną dumę wypiera rosnące odczucie pustki. Stylistyka ta bliska jest poetyce absurdu Daniila Charmsa. Operuje ona irracjonalnością, a alogiczność wynika z odmiennego niż spodziewany rozwoju linii fabularnej lub zaskakującej kompozycji kadrów.

Siemion Fajbisowicz, analizując charakter fali protestów w Rosji na początku drugiej dekady XXI wieku, podkreśla ich aspekt antypostmodernistyczny i zwrot w stronę proklamowania pozytywnych wartości etycznych, takich jak prawo do szacunku dla samego siebie, godność ludzka, uczciwość i szczerść. Akcentowana jest potrzeba rozróżnienia symulowanego od autentycznego, prawdy od kłamstwa, a także odtworzenia wyznaczników etycznych, które deprecjonował postmodernizm (Fajbisowicz 2012). Formująca się w zachodnich społeczeństwach postindustrialnych kultura ponowoczesna utwierdziła sceptyczny dystans i wprowadziła zasadę umowności, zgodnie z którą „zorganizowana powaga jest żartem, czymś, co wywołuje kpinę i wzbudza rozbawienie” (Combs 2011, 127). Dominantą w świecie rozwiniętych społeczeństw zachodnich stała się kultura lekkości, z przewagą wartości ludycznych, skłonnością do szyderstwa w komunikacji międzyludzkiej i artystycznej. Zabawa w sarkazm i wyśmiewanie przekształciła się w intelektualną strategię, a ironia zagościła także w popkulturze. Przeciwwstawił się takiemu procesowi David Foster Wallace, stwierdzając dobitnie, że „ironia nas terroryzuje” (Wallace 1993, 183). Amerykański pisarz mówi o nowym rodzaju buntowników – którzy nie boją się okazywać afektywnych uczuć i nie wstydzą się sentymentów, ośmieszanych przez kanon intelektualny. Postulatem Wallace’a stało się przywrócenie stępionej przez szyderstwo autentyczności przeżycia i szczerzej afirmacji. Cudaczeni, naiwni, archaiczni antibuntownicy mają wcielać w życie zasadę prostoduszności (Wallace 1993, 193). Zgodnie z takimi wytycznymi gestem wyjścia z impasu w kulturze jest dążenie do bezpośredniości zarówno ekspresji w sztuce, jak i jej doświadczania. Ironia nie przestaje być narzędziem krytycznej oceny rzeczywistości, ale zgodnie ze słowami Michała Pawła Markowskiego: „Czasy ironii jako niezobowiązującego oderwania od życia już się skończyły. Teraz czas na ironię zaangażowania, zaangażowania we własną, nie cudzą egzystencję” (Markowski 2015).

Tarcia pomiędzy tymi dwoma sposobami opisu świata stworzyły przestrzeń dyskusyjną, w której pojawiło się pojęcie postironii, nowej szczerści (*New Sincerity*). W operowaniu postironią zacierają się granice pomiędzy powagą i dosłownością wysyłanego komunikatu a ironicznym zakwestionowaniem przekazywanego sensu, co prowadzi do spotęgowania wieloznaczności, którą odbiorca dookreśla sam. Twórczość Shortparis można nazwać postironiczną – w konstruowanym komunikacie artystycznym zawiera

się szczerść i jednocześnie niejednoznaczność, wariantywność. Powstająca umowność obrazów w ich sekwencyjnym układzie rodzi poczucie zawieszenia, strachu, nawet gorzkiego sarkazmu. Zespół przyjął taką taktykę, inspirując się słowami André Bretona, że „trzeba uderzać w podświadomość mas, żeby doprowadzić je do koniecznego poziomu afektacji i emocjonalnego pobudzenia” (*Nam zadolżali...*), a wtedy być może wyzwoli się bunt.

Znaczenie twórczości Nikołaja Komiagina i Shortparis można scharakteryzować słowami Barbary Szczekały, iż artyści podejmują postironiczne wyzwanie, które polega na wzięciu odpowiedzialności „za jakość i autentyczność przeżycia estetycznego, za język i codzienną komunikację, w końcu – za swoje miejsce w kulturze codzienności” (Szczekała 2016). W realizacjach twórczych zespołu ironia budowana jest jako zamierzona niezgodność, przy pomocy kontrastu różnych poziomów wypowiedzi. Nie przeradza się w parodię, nie wyzwala śmiechu, ale służy jako forma wzbudzenia wątpliwości oraz walki z jedną narracją. Artyści podkreślają potrzebę autentyzmu, nie szyderstwa. Akcentują, że w sztuce zawsze obecne było cierpienie, natomiast ich działania z jednej strony demaskują patos, a z drugiej – przywracają powadze właściwe miejsce w społeczeństwie. Prezentują i chcą wyzwalać autentyzm przeżycia, podkreślając, że w bólu i cierpieniu jednostkowym zawiera się potencjał krytyczny. Wzorcową ilustracją takiego oddziaływania jest utwór *Jabłoniowy sad*, do którego po rozpoczęciu wojny na Ukrainie został nakręcony klip z udziałem Chóru Weteranów Wielkiej Wojny Ojczyźnianej im. Kozłowa. Weterani w społeczeństwie postsowieckim wciąż pełnią niemalże sakralną rolę symboliczną zarówno w kręgach państwowych, ale i w przestrzeni indywidualnej – intymnie rodzinnej. We wspomnianym klipie są poważni, doświadczeni, tragiczni, honorowi, niezawodni, godni, wzniosli, ale śpiewają nad symboliczną mogiłą, w którą zrzucane są oszronione, zmarznięte jabłka. Bezsilni w trudnych warunkach klimatycznych, poddani fatum podporządkowania i oddania służbie, stoją pogodzeni z nieuchronnym losem, zwyczajnie smutni, świadomi bezwyjściowości sytuacji historycznej i jednostkowej. Zdesakralizowany, pozbawiony patosu, ale co istotne, nie wyśmiewany w piosence męski chór wzbudza w odbiorcy empatyczne uczucia.

Uniwersalną emocję bólu przekazują oraz wywołują aranżacje Shortparis mocno wpisane w szerszy kontekst kultury rosyjskiej, której dominantą jest cierpienie. Jest to utwór *Smutku, mój smutku* (*Горе мое, горе*) wykonany w Pońdze czy też piosenka *Poletko-pole* (*Полюшко-поле*) towarzysząca końcowym napisom cenzurowanego w Rosji filmu z 2021 roku *Kapitan Wołkonogow uciekł* (*Капитан Волконогов бежал*) podejmującego temat wielkiego terroru rosyjskiego. Przejmujący wyraz mają dwa inne utwory *O, jakie czarne niebo* (*О, как небо черно*) oraz *Szerzej niż Wołga* (*Шире Волгу*), które weszły w skład ścieżki dźwiękowej zakazanego w Rosji filmu Kirilla Sieriebriennikowa *Żona Czajkowskiego* (*Жена Чайковского*) z 2022 roku. Dziecięcy

strach ukazuje kompozycja *Po raz pierwszy (В первый раз)* nagrana dla rosyjskiego serialu *Fiszler* z 2023 roku. Na tego typu bolesną szczerość w kulturze rosyjskiej zawsze było zapotrzebowanie w opozycji do lakierowanego optymizmu propagandowej kultury oficjalnej. Doceniają ów poruszający przekaz artystyczny autorzy komentarzy zamieszczanych pod klipami zespołu na kanale youtube.com: „Jesteście bardzo uczciwi, szczerzy, to bardzo bolesne dla duszy, dziękuję, od tego bólu przypominam sobie, kim jestem” (*Shortparis – V pervyj raz*).

Ku nowej tożsamości kulturowej

Muzyczny art-projekt *Shortparis* można nazwać głosem afirmującym indywidualnie przepracowaną rosyjską tożsamość kulturową. Wbrew zapewnieniom rosyjskiego dyskursu imperialnego tożsamości się nie posiada, ale powinno się ją budować, kreować i jest to przejawem wolności w świecie ponowoczesnym. Zgodnie z diagnozą Zygmunta Baumana na tym polega nowe wyzwanie naszych czasów: „Tożsamości nie dostaje się ani w prezencie, ani z wyroku bezapelacyjnego; jest ona czymś, co się konstruuje, i co można (przynajmniej w zasadzie) konstruować na różne sposoby, i co nie zaistnieje w ogóle, jeśli się jej na któryś ze sposobów nie skonstruuje. Tożsamość jest zatem zadaniem do wykonania, i zadaniem, przed jakim nie ma ucieczki” (Bauman 1994, 9).

Członkowie zespołu, podkreślając zanurzenie w rosyjskiej peryferyjnej rzeczywistości społeczno-kulturowej (trzech muzyków pochodzi z syberyjskiego miasta przemysłowego Nowokuźnieck), jednocześnie czerpią z tradycji intelektualnego dziedzictwa kultury rosyjskiej, z jej skrajnościami oraz walką z ograniczeniami i dyskomfortami. Aktywnie uczestniczą także w projektach, które próbują przepracować na podstawie wcześniejszych dzieł kultury powracające problemy newralgiczne dla społeczeństwa rosyjskiego. Ilustracją takiego udziału w dialogu tożsamościowo-kulturowym są między innymi utwory: *Pułkownik do nikogo nie pisze (Полковник никому не пишет)* napisany w ramach projektu *Pokolenie brata – dzieci Bałabanowa i Bodrowa* w związku z dwudziestopięciolecie tego kultowego filmu; *Ta fatalna noc (Эта ночь непоправима)* do tekstu Osipa Mandelsztama – piosenka i klip powstały z okazji akcji upamiętniającej sto trzydziestą rocznicę urodzin poety; minialbum *Zew jeziora (Зов озера)* z pięcioma utworami do tekstów Andrieja Wozniesińskiego skomponowanymi do spektaklu Sawwy Sawieliewa *Strzeżcie swoje twarze (Берегите ваши лица)* zrealizowanego w maju 2022 roku w moskiewskim teatrze Gogol-Centr oraz ekspresywna interpretacja *Polowania na wilki (Охота на волков)* Władimira Wsockiego. Jednakże muzycy w swej estetyce bezustannie zderzają formy sztuki intelektualnej, elitarnej w jej interpretacyjnych kontekstach z brutalnością rosyjskiej rzeczywistości społecznej, z rosyjską nędzą, samowolą i przemocą.

Nie ustają w proteście przeciwko unifikacji kulturowej, naświetlają to, co marginalizowane, wypierane, ale obecne w szerokich kręgach społecznych. Krytycznie z pomocą dźwięków konwertują rosyjską realność, mając w pamięci kształtujący osobowości Nowokuźnieck, postsowieckie strefy zdegradowanego przemysłu i rozległe środowiska robotnicze. Warstwy te są także istotnym składnikiem tożsamości rosyjskiej, który wymaga przepracowywania, gdyż „[...] warunki społeczne nie są odizolowane od życia osobistego ani też nie są jego środowiskiem zewnętrznym. Zmagając się z najbardziej prywatnymi problemami, poszczególne jednostki czynnie odtwarzają otaczający je świat życia społecznego” (Giddens 2010, 18). Przestrzenie degradacji, formy alienacji stawały się także inspiracją dla scenografii koncertowych – muzycy występowali w robotniczych uniformach, rozstawieni na wielopiętrowych konstrukcjach rusztowań, z oświetleniem w imitacjach przestrzeni fabrycznej. Ta postindustrialna estetyka służyła także jako element oddziaływania na emocje nowoczesnej publiczności wielkowiejskiej.

W Rosji współczesnej, w warunkach rozprzestrzeniającego się „zakazu na przedstawianie realności”, gdzie żaden film podejmujący trudną tematykę socjalną nie może uzyskać wsparcia państwowego, w obliczu rosnącej autocenzury (Râzanceva et al. 2019) klipy zespołu Shortparis nie podporządkowują się estetycznie tym trendom. Odrysowują w sposób symboliczny momenty stagnacji, rozpacz, nawarstwiających się napięć, odzwierciedlają pęknięcia w obrębie społeczeństwa niezintegrowanego, rozwarstwionego pomiędzy mniejszościami etnicznymi, przestrzeniami marginalizacji, strukturami mundurowymi i nomenklaturą. Artyści nie dystansują się od problematycznej rzeczywistości rosyjskiej, ale tworzą niełatwą przestrzeń dyskursywną i symboliczną kronikę realiów kulturowych, balansując na pograniczach środowisk, stylów muzycznych oraz efektów wizualnych. Poprzez dekonstrukcję hierarchiczności kultury, elitarności, w kompozycji poprzecznej elementów przynależących do świata rosyjskiej tradycji kultury wysokiej oraz niskiej, tworzą zaangażowany społecznie obraz horyzontalny – wymierzony przeciwko wielowymiarowej przemocy. Jak zauważa Krystyna Pietrzycka-Bohosiewicz, cytując słowa Wasyla Grossmana, Rosję trawi przez wiele wieków przewlekła choroba, której przyczyną jest „[...] proste prawo – prawo zachowania przemocy. Równie proste jak prawo zachowania energii. Przemoc jest wieczna, cokolwiek się robi, by ją pokonać, przemoc nie znika, nie maleje, przeobraża się tylko” (Pietrzycka-Bohosiewicz 2008, 7).

W klipach na różne sposoby dokonywana jest dekonstrukcja schematów przemocowych, a obraz zapętla się wokół opozycji: dominacja – podporządkowanie, indywidualizm, alienacja – grupa. Osądzana jest „kultura maski i munduru”, jak nazywa umundurowaną od czasów Piotra I Rosję Roger Callois (Combs 2011, 217). Brutalny klip *Jak hartowała się stal* (*Как закалялась сталь*) pokazuje hierarchiczną militaryzację społeczeństwa rosyjskiego oraz wpływ służb siłowych, przemoc w armii,

która falą sphywa w dół, powodując tragedię jednostki. Bardziej umowny klip *KoKoKo* w surrealistycznej poetyce przedstawia nieuchronność zabijania i pulsowanie agresji demonstrowanej i skrywanej, która musi znaleźć swoje ujście. Obraz *O, jak chciała mama* (*O, как хотела мама*) w ilustratywnej formie opowiada o przemocy wychowania, nacisku oczekiwań społecznych. W jednej z najsłynniejszych realizacji zatytułowanych *Strasznie* (*Страшно*) przy pomocy kontrastów i postironicznych zwrotów minifabuły prowokowany jest dialog w obronie „Innego”, rozbijane utarte schematy i przyporządkowania: swój, obcy, islamista, terrorysta, Azjata. Widzowi unaoczniają się wszelkie jego obawy w odniesieniu do migrantów, innowierców, łysych, ekstremistów, które następnie poddawane są w przewrotny sposób dekonstrukcji. Bezmiar dziecięcego lęku i bezbronność ilustruje obraz *Po raz pierwszy*, poruszający problem przemocy dziecięcej. W różnorodnych realizacjach w twórczości Shortparis przeważa konfrontacja z wielowymiarową przemocą: elitarności, patetyczności, hierarchiczności, władzy, ale także z przemocą społeczną i rodzinną.

Obrazowe wizualizacje piosenek zespołu Shortparis stanowią uniwersalny, choć ekscentryczny w formie głos protestu czerpiący z rosyjskiej tradycji tworzenia w poprzek obowiązujących oficjalnych dominant. Twórczość ta kwestionuje jedną formę społecznej powagi oraz próbuje kształtować nową postać powagi, z nadzieją na wyzwolenie emocjonalnego, podświadomego buntu, który pozwoli przewartościować szereg pojęć i uruchomi proces krytycznego przetworzenia rzeczywistości. Niestety „zmiany tożsamościowe wymagają od jednostki dociekania i pracy w ramach refleksyjnego procesu, w którym przemiana osobista przeplata się ze społeczną” (Giddens 2010, 53), a to długofalowe i wymagające współzależności. Poprzez przełamywanie i zderzanie estetyk wysokiego oraz niskiego, operowanie własnym układem współrzędnych wobec opresji kulturowych, artyści tworzą sztukę, która dehierarchizuje od wewnątrz kulturę rosyjską w różnorodnych jej aspektach, obala jej protekcyjną perspektywę oraz uczestniczy w dekonstrukcji jej mitów.

Bibliografia

- Antislovar' Mihaila Ugarova*. [Антисловарь Михаила Угарова]. Dostęp: 25.04.2023. <https://teatrdoc.ru/doc/antiword/>.
- Barabanov, Boris. 2019. „Interv'ù, Gruppy Shortparis o radikal'nomislame, pop-šlăgerah i kliento-orientirovannosti”. *Kommersant*, nr 80: 11. [Барабанов, Борис. 2019. „Интервью, Группа Shortparis о радикальном исламе, поп-шлягерах и клиентоориентированности”. *Коммерсантъ*, nr 80: 11]. Dostęp: 15.04.2023. <https://www.kommersant.ru/doc/3967504>.
- Bauman o popkulturze: Wypisy*. 2008. Konserpcja i wybór Mateusz Halawa, Paulina Wróbel. Warszawa: Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne. (*Popkultura i Media*).
- Bauman, Zygmunt. 1994. *Dwa szkice o moralności ponowoczesnej*. Warszawa: Instytut Kultury. (*Biblioteka Kultury Współczesnej*).

- Bäcker, Roman. 2011. *Nietradycyjna teoria polityki*. Toruń: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika.
- Centr Svätitelâ Vasilîâ Velikogo. [Центр Святителя Василия Великого]. Dostęp: 25.04.2023. <https://svtvasilij.ru/>.
- Combs, James E. 2011. *Świat zabaw: Narodziny nowego wieku ludycznego*. Przeł. Olga Kaczmarek. Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego. (*Dromena*).
- Giddens, Anthony. 2010. *Nowoczesność i tożsamość: „Ja” i społeczeństwo w epoce późnej nowoczesności*. Przeł. Alina Szulżycka. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN. (*Biblioteka Socjologiczna*).
- Gladkih, Dar'â. *Shortparis vypustili mini-al'bum »Novoe novoe«*. [Гладких, Дарья. *Shortparis выпустили мини-альбом «Новое новое»*]. Dostęp: 15.03.2023. <https://www.sobaka.ru/entertainment/music/159125>.
- Grupa Shortparis wypustila fil'm Ariâ belogo slona. *On o zakrytom koncerte dlâ obespečennoj publiki, gde vmeste s muzykantami vystupili podrostki, narušivšie zakon*. [Группа Shortparis выпустила фильм Ария белого слона. Он о закрытом концерте для обеспеченной публики, где вместе с музыкантами выступили подростки, нарушившие закон]. Dostęp: 15.04.2023. <https://meduza.io/feature/2023/01/27/gruppa-shortparis-vypustila-film-ariya-belogo-slona>.
- Karnat-Napieracz, Anna. 2008. „Szansa i wymóg: tożsamość jednostkowa w koncepcjach Anthony'ego Giddensa i Zygmunta Baumana”. *Państwo i Społeczeństwo*, nr 1: 71-100.
- Kul'tura protesta: èstetika / stenogramma IV seminara. [Культура протеста: эстетика / стенограмма IVсеминара]. Dostęp: 10.03.2023. <https://stg.old.urokiistorii.nppsatek.com/article/51291>.
- Markowski, Michał Paweł. 2015. *POWAGA: fluffy shit, ironia i głębsze znaczenie*. Dostęp: 15.03.2023. <https://www.dwutygodnik.com/artukul/5661-powaga-fluffy-shit-ironia-i-glebsze-znaczenie.html>.
- Massaka, Iwona. 2009. *Muzyka jako instrument wpływu politycznego*. Łódź: Wydawnictwo Ibidem.
- Mielczarek, Michał. 2017. „Czym jest poradnicze pole i jak je badać?”. *Studia Poradczawcze. Journal of Counselling*, vol. 6: 58-72.
- »Nam zadolžali v ètoj strane« Moskva govorit, revol'very strelâût, Shortparis tancuût. *Prem'era video grupy na »Meduze«*. [«Нам задолжали в этой стране» Москва говорит, револьверы стреляют, Shortparis танцуют. Премьера видео группы на «Медузе»]. Dostęp: 15.04.2023. <https://meduza.io/feature/2021/05/01/nam-zadolzhali-v-etoj-strane>.
- Peszek, Maria. 2022. *Nakurwiam ZEN*. Warszawa: Wydawnictwo Marginesy.
- Pietrzycka-Bohosiewicz, Krystyna. 2008. *Historia zapisana w człowieku... Wybrane problemy wolnej literatury rosyjskiej*. Kraków: Collegium Columbinum. (*Rosja – Myśl, Słowo, Obraz*, 11).
- Počemu nužno poslušat' Shortparis [Почему нужно послушать Shortparis]. Dostęp: 20.04.2023. <https://dzen.ru/a/Xclq3XK3PQfofi38>.
- Râzanceva, Nataliâ. et al. 2019. „Zapret na real'nost'. »Poločnoe« kino: včera i segodnâ”. *Znamâ*, nr 7. [Рязанцева, Наталия. et al. 2019. „Запрет на реальность. «Полочное» кино: вчера и сегодня”. *Знамя*, no 7]. Dostęp: 15.03.2023. <https://magazines.gorky.media/znamia/2019/7/zapret-na-realnost-polochnoe-kino-vchera-i-segodnya.html>.
- Restoran „Ugolëk” na Bol'shoj Nikitskoj. *Užin na dvoih za 9010 rublej. Prognozy ne opravdalis'*. [Ресторан «Уголёк» на Большой Никитской. Ужин на двоих за 9010 рублей. Прогнозы не оправдались]. Dostęp: 30.04.2023. <https://dzen.ru/media/id/5d232068b15a9d00ad743b46/>

- restoran-ugolek-na-bolshoi-nikitskoi-ujin-na-dvoih-za-9010-rublei-prognozy-ne-o-pravdalis-62cbce6ae567f656ca95d907?utm_referer=www.google.com.
- Restoran Ugolëk otmetit vos' miletie koncertom grupy Shortparis [*Ресторан Уголëк отметит восьмилетие концертом группы Shortparis*]. Dostęp: 30.04.2023. <https://www.afisha.ru/article/restoran-ugolyok-otmetit-vosmiletie-kontsertom-gruppi-shortparis/>.
- Romahov, Dima. 2017. „Vernite vlast' Medvedevu!": Shortparis o čestnosti, Kryme i vnutrennem fake. [Ромахов, Дима. 2017. «Верните власть Медведеву!»: Shortparis o честности, Крыме и внутреннем факе]. Dostęp: 15.03.2023. <https://daily.afisha.ru/music/6200-vernite-vlast-medvedevu-shortparis-o-chestnosti-kryme-i-vnutrennem-fake/>.
- Said, Edward Waide. 1991. *Orientalizm*. Przeł. Witold Kalinowski. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Savenkov, Roman. 2020. „Protestnoe povedenie i dejstvie v sovremennoj Rossii: vozmožnosti i ograničeniâ”. *Wschód Europy. Studia humanistyczno-społeczne*, vol. 6: 114-132. [Савенков, Роман. 2020. „Протестное поведение и действие в современной России: возможности и ограничения”. *Wschód Europy. Studia humanistyczno-społeczne*, vol. 6: 114-132].
- Semenovič, Anastasiâ. 2021. *Shortparis kak živopis'*. *Muzykal'naâ grupa kak podderžka i opora russkogo vizuala*. [Семенович, Анастасия. 2021. *Shortparis как живопись. Музыкальная группа как поддержка и опора русского визуала*]. Dostęp: 15.04.2023. <https://www.colta.ru/articles/art/27769-anastasiya-semenovich-albom-yablunnyy-sad-gruppa-shortparis-i-vizualy>.
- Shortparis i Levan Goroziâ vystupât na šou keje v Ekaterinburge. [Shortparis i Леван Горозия выступят на шоу кейсе в Екатеринбурге]. Dostęp: 20.04.2023. <https://uralcult.ru/news/music/i117357/>.
- Shortparis: „Na lúboe vaše zamianie ty možem vklúčit' režim »rok-gruppa«”. [Shortparis: «На любое ваше замечание мы можем включить режим „рок-группа”»]. Dostęp: 20.04.2023. <https://www.sobaka.ru/entertainment/music/92347>.
- Skórczewski, Dariusz. 2008. „Wobec eurocentryzmu, dekolonizacji i postmodernizmu. O niektórych problemach teorii postkolonialnej i jej polskich perspektywach”. *Teksty Drugie*, nr 1-2: 33-55.
- Smol'ákova, Diana. 2015. *Peterburskie muzykanty ustroili performans v magazine »Produkty 24«*. [Смольякова, Диана. 2015. *Петербургские музыканты устроили перформанс в магазине «Продукты 24»*]. Dostęp: 15.04.2023. <https://www.sobaka.ru/city/city/37297>.
- „Stremâs' vsem pokazat', v čem sila, trava sama sebâ kosila” Shortparis ustraivaüt petušinye boi v kurâtnike i visât na krúkah v razdeločnom cehe. Prem'era klipa „KoKoKo” na „Meduže”, [«Стремься всем показать, в чем сила, трава сама себя косила» Shortparis устраивают петушиные бои в курятнике и висят на крюках в разделочном цехе. Премьера клипа «КоКоКо» на «Медузе»]. Dostęp: 15.03.2023. <https://meduza.io/shapito/2020/09/17/stremyas-vsem-pokazat-v-chem-sila-trava-sama-sebya-kosila>.
- Šenkman, Ân. 2022. „Takogo skotstva pri Brežneve ne bylo! ArtemTroickij – o muzykal'noj èmigracii, grâdušem podpol'e i putinofobii”, *Novaâ gazeta. Evropa*, 10.05.2022 [Шенкман, Ян. 2022. «Такого скотства при Брежневе не было! Артем Тройкий – о музыкальной эмиграции, грядущем полполье и путинофобии», *Новая газета. Европа*, 10.05.2022]. Dostęp: 15.04.2023. <https://novayagazeta.eu/articles/2022/05/10/takogo-skotstva-pri-brezhneve-ne-bylo>.
- Szczekała, Barbara. 2016. *Podreperować świat. Postironia i film*, „Ekrany”, nr 1(29). Dostęp: 25.03.2023. http://ekrany.org.pl/kino_wspolczesne/podreperowac-swiat-postironia-i-film/.

Elżbieta Żak

- Tester, Keith. 2003. *O pożytkach z wątpliwości. Rozmowy z Zygmuntem Baumanem*. Przeł. Ewa Krasieńska. Warszawa: Wydawnictwo SIC!
- Troickij, Artemij. 2019. *Shortparis: „Èto samaâ sil'naâ russkaâ rok-gruppa vseh vremen”*. [Троицкий, Артемий. 2019. *Shortparis: «Это самая сильная русская рок-группа всех времен»*]. Dostęp: 15.04.2023. <https://www.sobaka.ru/entertainment/music/98942>.
- Varenik, Âroslav. 2023. *Molodežno, patriotično i ne Shaman! Ćto skazali Źiteli Pon'gi pro „stranniŭ” muzyku na koncerte ot Sobčak*. [Вареник, Ярослав. 2023. *Молодежно, патриотично и не Shaman! Что сказали жители Поньги про «странную» музыку на концерте от Собчак*]. Dostęp: 10.04.2023. <https://29.ru/text/culture/2023/02/16/72064010/>.
- Veličko, Nikita. 2018. *Kak Shortparis stala lučšej koncertnoj gruppoj strany – o gruppe, kotoraa vsегда budet protiv*. [Величко, Никита. 2018. *КАК SHORTPARIS СТАЛА ЛУЧШЕЙ КОНЦЕРТНОЙ ГРУППОЙ СТРАНЫ – о группе, которая всегда будет против*]. Dostęp: 10.04.2023. <https://www.the-village.ru/weekend/novaya-muzyka/312977-shortparis>.
- Volček, Dmitrij. 2019. *Telo potemnelo kak ugli. Dionisijskie ritualy grupy Shortparis*. [Волчек, Дмитрий. 2019. *Тело потемнело как угли. Дионисийские ритуалы группы Shortparis*]. Dostęp: 15.03.2023. <https://www.svoboda.org/a/29691306.html>.
- Wallace, David Foster. 1993. *E Unibus Pluram: Television and U.S. Fiction*, „Review of Contemporary Fiction”, nr 13(2): 151-194.

Materiały źródłowe audio

- Ariâ belogo slona – Shortparis, Centr Svâtitelâ Vasiliâ*. [Ария белого слона – Shortparis, Центр Святого Василия]. Dostęp: 25.04.2023. <https://www.youtube.com/watch?v=Bnq1i-LrFAY&t=1s>.
- Shortparis – Govorit Moskva* [Shortparis – Говорит Москва]. Dostęp: 25.04.2023. https://www.youtube.com/watch?v=_d1AmMt6A9s.
- Shortparis, Mod Club*. Dostęp: 25.04.2023. <https://www.youtube.com/watch?v=UYukIN5K6Ak>.
- Shortparis, Pon'ga – plač Gore moë, gore* [Shortparis, Поньга – плач Горе моё, горе]. Dostęp: 25.04.2023. <https://www.youtube.com/watch?v=49czj78i5Kc>.
- Shortparis, Produkty 24 časa* [Shortparis, Продукты 24 часа]. Dostęp: 25.04.2023. <https://www.youtube.com/watch?v=OOyHU0GGtP0&t=1326s>.
- Shortparis, strah, nenavist' i telo Rossii #ešenepozner*. [Shortparis, страх, ненависть и тело России #ещенепознер]. Dostęp: 25.04.2023. <https://www.youtube.com/watch?v=EOaOicu-TwjU&t=31s>.
- Shortparis, Strašno / Menù, Moskva, „Ugolëk”*. [Shortparis, Страшно / Меню, Москва, «Ugolëk»]. Dostęp: 25.04.2023. <https://www.youtube.com/watch?v=Y0kvoSRvs8Q>.
- Shortparis v Bertgol'd Centre*. [Shortparis в Берггольд Центре]. Dostęp: 25.04.2023. <https://www.youtube.com/watch?v=X782DLFDjZs>.
- Shortparis – V pervyj raz / Lyrics video (OST more.tv „Fišer”)*. [Shortparis – В первый раз / Lyrics video (OST more.tv «Фишер»)]. Dostęp: 25.04.2023. <https://www.youtube.com/watch?v=spUCJUMHINK>.
- Shortparis: „Vojna i mir” #ešenepozner*. [Shortparis: «Война и мир» #ещенепознер]. Dostęp: 25.04.2023. https://www.youtube.com/watch?v=wu1BEWW7zyQ&list=RDwu1BEWW7zy-Q&start_radio=1&t=1651s.

Noty o autorach

Bartłomiej Brząkiewicz, Uniwersytet Jagielloński

ORCID: 0000-0003-2223-8151

Doktor nauk humanistycznych w zakresie literaturoznawstwa, adiunkt w Instytucie Rosji i Europy Wschodniej UJ. Zainteresowania naukowe: literaturoznawstwo rosyjskie, antropologia kultury rosyjskiej (w szczególności szaleństwo w kulturze rosyjskiej; choroba psychiczna w kontekstach: religijnym, społecznym i politycznym; filozofia i antropologia Petersburga; „tekst miejski” i „tekst miasta” Petersburga). Najważniejsze publikacje: *Psychiatria radziecka jako instrument walki z opozycją polityczną w latach 1918-1984*, Toruń 2004; *Choroba psychiczna w literaturze i kulturze rosyjskiej*, Kraków 2011, *Societas*, 27; „Смирительная рубашка для гениев” *Сергея Арно или вопрос о литературном кризисе*, „Kultura Słowian. Rocznik Komisji Kultury Słowian PAU” 2017, nr 13, s. 235-244; *Petersburg – miasto jako bohater literacki*, „Kultura Słowian” 2018, nr 14, s. 305-333; *Потерянный во времени. Сюжетные сложности современной русской прозы. Выбранные примеры*, [w:] *Час в культуре rosyjskiej. Время в русской культуре*, red. A. Dudek, Kraków 2019, s. 591-601; *W zderzeniu z terażniejszością. Dialogiczność współczesnej prozy petersburskiej*, „Ethos” 2020, nr 1(129), s. 91-116; *Decyzyjna niedyspozycja. Niektóre oblicza relatywizmu w wybranych utworach prozatorskich Jegora Fietisowa*, „Kultura Słowian” 2021, nr 17, s. 249-266; *Powtórzenie jako konsekwencja zapomnienia w powieści Wiaczesława Rybakowa „На мохнатой спине”*, „Kultura Słowian” 2022, nr 18, s. 241-250.

Olga Caspers, Uniwersytet Humboldtów w Berlinie

Doktor nauk filozoficznych, docent w Katedrze Sławistyki. Zainteresowania naukowe: rosyjska kultura protestu, kultura codzienna i teoria mody, multimodalne nauczanie języka i literatury rosyjskiej, filmoznawstwo. Najważniejsze publikacje: *Ein Schriftsteller im Dienst der Ideologie. Zur Dostoevskij-Rezeption in der Sowjetunion, Arbeiten und Texte zur Slavistik*, München–Berlin–Washington 2012; *Подпольный поэт и портной. Дискурс моды в трилогии Эдуарда Лимонова «Русское»*, [w:] *Fashion, Consumption*

Noty o autorach

and Everyday Culture in the Soviet Union between 1945 and 1985, München 2014, s. 199-211; *Кинематографический диалог культур Веры Сторожевой. Парадигма российских ценностей и их преподавание в иностранной аудитории на материале современных отечественных фильмов*, [w:] *Сборник материалов VI Международной научной конференции «Современные проблемы славянской филологии: гуманитарные ценности в славянских языках и культурах»*, Тайбей 2015, s. 247-260; *Wir werden unsere Musik singen. Musikalische Protestkultur im gegenwärtigen Russland*, [w:] *Why Music Matters*, ed. Rüdiger Ritter, Marburg 2023.

Florence Corrado, Uniwersytet w Bordeaux

ORCID: 0000-0003-2583-5699

Doktor nauk humanistycznych w zakresie nauk o literaturze. Zainteresowania naukowe: poezja rosyjska XX i XXI wieku, współczesna poezja polska, relacje między poetyką a etyką oraz kwestia transmisji pamięci w kulturze słowiańskiej. Najważniejsze publikacje: *La poésie, mémoire de l'Autre. Lecture d'un poème de Zbigniew Herbert*, [w:] *Pologne plurielle. Mémoire de l'autre dans la Pologne contemporaine*, éd. F. Corrado-Kazanski, A. Wojda, Pessac 2021, s. 135-142; *Sobornost' and Humanism. Cultural-Philosophical Analysis of V. Ivanov Essay. Legion and Sobornost'*, „RUDN Journal of Philosophy” 2020, Vol. 24, No. 2, s. 187-200; *Les Essais en vers et en prose (1817) de Konstantin Batiouchkov. La poésie au service de la langue et de l'homme*, „Slavica Occitania” 2020, No. 50, s. 111-123; *Traduire le vers libre. Lecture de deux poèmes de Tadeusz Różewicz traduits en russe*, „Modernités russes” 2018, No. 17, s. 165-180; *L'ascèse du verbe dans la poésie de Gennadij Ajgi*, „Modernités russes” 2017, No. hors-série, s. 107-113.

Martyna Kowalska, Uniwersytet Jagielloński

ORCID: 0000-0002-2349-3050

Doktor nauk humanistycznych w zakresie literaturoznawstwa, adiunkt w Instytucie Rosji i Europy Wschodniej UJ. Zainteresowania naukowe: współczesna literatura i kultura rosyjska, kultura młodzieżowa w Rosji i ZSRR, rosyjska proza kobiet. Najważniejsze publikacje: *Aleksander Sołżenicyn. Homo sovieticus i człowiek sprawiedliwy*, Toruń 2011, *W Kręgu Problemów Emigracji; Fenomen Rosji. Pamięć przeszłości i perspektywy rozwoju. Pamięć o przeszłości w idei i kulturze Rosji*, Kraków 2014 – współredaktor (z M. Kuryłowiczem); *The Theme of Freedom in Maria Arbatova's Drama*, „Mundo Eslavo” 2020, Vol. 19, s. 133-140; *Wybrane aspekty ewolucji prozy kobiet – dwa pokolenia*, „Rusycystyczne Studia Literaturoznawcze” 2020, nr 30, s. 113-127; *Echa subkultury hipisowskiej w opowieści Iriny Bogatyriewej*, „AutoSTOP”, „Slavia Orientalis” 2022, nr 1, s. 117-132.

Michał Kuryłowicz, Uniwersytet Jagielloński**ORCID: 0000-0002-5041-6683**

Doktor nauk społecznych w zakresie nauk o polityce, adiunkt w Instytucie Rosji i Europy Wschodniej UJ. Zainteresowania naukowe: systemy polityczne Azji Centralnej, polityka pamięci na obszarze poradzieckim, systemy edukacyjne państw byłego ZSRR. Najważniejsze publikacje: *Polityka zagraniczna Uzbekistanu wobec Rosji*, Kraków 2015 – współredaktor (z M. Kowalską); *To Speak to the Hegemon. The Visions of Soviet Past in the History Coursebooks of Central Asia Countries*, „Politeja” 2023, nr 1(82), s. 395-408; *Analogie historyczne w działaniu politycznym. Casus Kazachstanu*, „Środkowoeuropejskie Studia Polityczne” 2022, nr 3, s. 61-79; *Une présence dans l'absence. La permanence des traces des Lemkoviens dans le Sud-Est de la Pologne*, [w:] *Pologne plurielle. Mémoire de l'Autre dans la Pologne contemporaine*, éd. F. Corrado-Kazanski, A. Wojda, Pessac 2021.

Marta Lechowska, Uniwersytet Jagielloński**ORCID: 0000-0002-7940-3202**

Doktor nauk humanistycznych; filozof, rosjoznawczyni. Adiunkt w Instytucie Rosji i Europy Wschodniej UJ. Zainteresowania: filozofia kultury i teatru, rosyjski teatr współczesny; rosyjska filozofia religijna. Najważniejsze publikacje naukowe: *Teatr misteryjny w kulturze rosyjskiej*, Kraków 2015, *Rosja Wczoraj, Dziś i Jutro*, 20; *Between Idol and Icon. A Critical Appraisal of the Mystery Project of Culture by Vyacheslav Ivanov in the Context of the Thought of Jean-Luc Marion*, [w:] *Apology of Culture. Religion and Culture in Russian Thought*, ed. A. Mrówczyński-Van Allen, T. Obolevitch, P. Rojek, Eugene, OR 2015, s. 153-161; *Perverse heroism. Vyacheslav Ivanov's dialogue with Nietzsche*, „Vestnik of Saint Petersburg University. Philosophy and Conflict Studies” 2020, Vol. 36, No. 2, s. 254-263; *Маскарад как бегство от самого себя: рассуждения Федора Степуна о человеке, времени и вечности*, [w:] *Czas w kulturze rosyjskiej*, red. A. Dudek, Kraków 2019, *Antropologia Kultury Rosyjskiej; Sztuka pamięci. O spektaklu „Memoria” w kontekście koncepcji kultury tragicznej*, „Kultura Słowian” 2022, nr 18, s. 147-160.

Pascale Melani, Uniwersytet w Bordeaux**ORCID: 0000-0001-9684-0845**

Doktor nauk humanistycznych w zakresie literaturoznawstwa. Zainteresowania naukowe: historia życia muzycznego i dramaturgii operowej w Rosji (1880-1914). Najważniejsze publikacje: *L'Opéra privé de Moscou et l'avènement du spectacle d'opéra moderne en Russie*, Paris 2012; *Musiques et cultures nationales en Europe centrale et orientale*, „Revue des études slaves” 2013, Vol. 84, No. 3-4, s. 355-360 (with D. Francfort); *Les coulisses du Ballet. Petipa contre Teliakovski*, „Slavica Occitania” 2016, No. 43, s. 263-283; *Le Marché des Innocents. Les avatars parisiens d'un ballet de Marius Petipa*,

Noty o autorach

[w:] *À la recherche de Marius Petipa. Un itinéraire franco-russe. Gros plan sur La Bayadère*, Pessac 2019, s. 27-34.

Sergey Troitskiy, Estońskie Muzeum Literatury

ORCID: 0000-0002-2663-3629

Doktor nauk filozoficznych. Zainteresowania naukowe: historia i teoria kultury rosyjskiej, rosyjska awangarda, teoria wykluczenia kulturowego i stref granicznych, filozofia humoru. Najważniejsze publikacje: *Is parody dangerous?*, „The European Journal of Humour Research” 2021, Vol. 9, No. 2, s. 92-111; *Топография чужого: национальные стереотипы учебников географии как основание карикатурной визуализации представлений о пространстве на стыке XIX-XX веков*, „ПРАΞΗΜΑ. Journal of Visual Semiotic” 2021, No. 4(30), s. 234-255; *Русский юмор в контексте направлений юмористической коммуникации: причины гелотофобии как социального явления*, „Studia Rossica Posnaniensia” 2022, Vol. 47, No. 1, s. 91-110; *In Search of Total Order. Solidifying Borders and a Stable Identity*, „Journal of Frontier Studies” 2021, Vol. 6(1).

Elżbieta Żak, Uniwersytet Jagielloński

ORCID: 0000-0003-3366-202X

Doktor nauk humanistycznych w zakresie literaturoznawstwa, starszy wykładowca w Instytucie Rosji i Europy Wschodniej UJ. Zajmuje się językiem rosyjskim, kulturą i literaturą Rosji współczesnej oraz zagadnieniami związanymi ze społeczeństwem postsowieckim, muzyką rosyjską, popkulturą, a także postsowiecką świadomością zbiorową oraz jej przemianami w krajach byłego ZSRR. Najważniejsze publikacje: *Mieszkańcy rosyjskiej świadomości zbiorowej XX i XXI wieku. Bohater kryminalów Aleksandry Marininej i Borysa Akunina*, Kraków 2014, *Rosja Wczoraj, Dziś i Jutro*, 17; *La mythification de la mémoire de l'URSS et de la République populaire de Pologne (PRL)*, [w:] *Pologne plurielle. Mémoire de l'Autre dans la Pologne contemporaine*, éd. F. Corrado-Kazanski, A. Wojda, Pessac 2021, s. 19-30; *Tożsamość państwowa czy komunikacja międzykulturowa? Problemy językowe we współczesnym Kirgistanie*, [w:] *Kirgistan – oblicza transformacji*. Kraków 2020, s. 185-205; *Odwiedziny w „nieucywilizowanej” przestrzeni*, [w:] *Kirgistan – oblicza transformacji*, Kraków 2020, s. 361-365; „Karnawał rewolucji. Olga Sławnikowa „2017””, [w:] *Rewolucja rosyjska. Spuścizna. „Implementacje strategii” zmiany*, Kraków 2017, s. 99-109, *Rosja Wczoraj, Dziś i Jutro*, 21; *Traumatyczny smak wolności w Rosji post-sowieckiej*, [w:] *„Я выбираю свободу...”. Problem wolności w literaturze i kulturze rosyjskiej*. Księga jubileuszowa dedykowana Pani Profesor Krystynie Pietrzyckiej-Bohosiewicz, red. Katarzyna Syska, Urszula Trojanowska, Aleksander Wawrzyńczak, Katowice 2015, s. 55-74, *Biblioteka Przeglądu Rusycystycznego*, 14.

Indeks osobowy

- Abubukarov Hasan [Абубукаров Хасан] 46
Adorno Teodor [Адорно Теодор] 136
Akunin Boris 26
Aleksander I Romanow 89
Aleksander II Romanow 89
Aleksievszkij Mihail [Алексеевский Михаил] 138
Aleksiejew Ivan 154, 160
Aleksievič Svetlana [Алексиевич Светлана] 37
Arhipova Aleksandra [Архипова Александра] 131, 140
Arno Sergej [Арно Сергей] 18-30
Arystoteles [Аристотел] 57, 120
Astwacaturon Andrej 26
- Bäcker Roman 159
Bakhtin Mihail 127
Balagov Kantemir [Балагов Кантемир] 34
Barabanov Boris [Барабанов Борис] 160-161, 163
Barthes Roland 101
Bauman Zygmunt 152, 167
Bekbulatova Taisia [Бекбулатова Таисия] 40
Bernstein Serge 84
Besolti Karina [Бесолти Карина] 40, 42
Beumers Birgit 104
Billig Michael 142
Bitokov Vladimir [Битоков Владимир] 34, 42
Blok Natalia [Блок Наталья] 113
Bogerts Lisa 143
- Bogost Ian 143
Bohosiewicz Krystyna zob. Pietrzycka-Bohosiewicz Krystyna
Bolotan Irmina [Болотян Ирмина] 98-100, 102, 105, 107
Boruszewski Jarosław 27
Börzsei Linda 141
Borzykin Mihail 162
Brandt Galina [Брандт Галина] 120
Brandt Polina [Брандт Полина] 120-121
Brązkiewicz Bartłomiej 20, 24-25
Breton André 164, 166
Brown Alfred Reginald zob. Radcliff-Brown Alfred Reginald
Brown Dan 26
Bykow Dymitrij 26
Bykow Jurij [Быков Юрий] 34
- Callois Roger 168
Camus Albert 17, 19
Cardell Kylie 143
Caspers Olga 10
Chajt Marija zob. Kraszieninnikowa-Chajt Marija
Chan-Pira Erik [Хан-Пира Эрик] 129
Charms Daniil 165
Cherniak Maria 8
Chlebnikov Boris 99
Christensen Inger [Кристенсен Ингер] 57, 62-63
Chrżanowskij Ilija [Хржановский Илья] 34
Chwedoruk Rafał 86-87

Indeks osobowy

- Cieliczko Paweł 70
Coelho Paulo 26
Coj Wiktor [Цой Виктор] 36
Colbert Stephen [Колберт Стивен] 135
Combs James 156, 160-161, 165, 168
Coolican D'Arcy 141
Corrado Florence 11
Czapliński Przemysław 78
Czaputowicz Jacek 84
Czermińska Małgorzata 18
- Černák Valentina [Черняк Валентина] 8
Čistakova Katia [Чистякова Катя] 72-73
- Danilova Elena [Данилова Елена] 140
Davydova Marina [Давыдова Марина] 98
Diemidow Andrej [Демидов Андрей] 137
Denisova Sasza [Денисова Саша] 112
Dodds Klaus 132, 135, 139
Dolin Anton [Долин Антон] 33, 47, 49
Don Martindale 156
Dora Marta 75
Douglas Kate 143
Dragunskaja Ksenia [Драгунская Ксения] 112
Driomin Ivan 154
Družkova Anna [Дружкова Анна] 86
Dud Jurij [Дудь Юрий] 37
Dudek Andrzej 12
Dudina Irina [Дудина Ирина] 27
Duskaeva Lilia 142
- Džambekow Islam [Джамбеков Ислам] 46
Džugašvili Iosif 84
- Fajbisowicz Siemion 163-165
Fauconnier Gilles 130
Fedorova Ludmila [Фёдорова Людмила] 139
Fielitz Maik 143
Filippov Aleksandr [Филиппов Александр] 90
Fiodorow Miron 154
Fischer-Lichte Erika 106
Foucault Michel 105, 153
- Galipeau Thomas 143
Gałkin Makim 154
Gepting Kristina [Гептинг Кристина] 11, 70, 74-78
Giddens Anthony [Гидденс Энтони] 14-16, 162, 168-169
Gładkich Daria [Гладких Дарья] 162
Głębski Jacek 25
Głowiński Michał 69
Głuchowski Dymitrij 26
Gogol Nikolaj [Гоголь Николай] 28, 129
Goldschmidt Georges-Arthur [Гольдшмидт Жорж Артюр] 61
Gorham Michael S. 129
Gresham Thomas 27
Grojs Boris [Гройс Борис] 133
Gromov Dmitrij [Громов Дмитрий] 137
Grossman Wasyl 168
Gwasalia Demna [Гвасалия Демна] 48, 50
- Häkkinen Ari 141, 143
Hammett Daniel 139
Heller Michał 85
Hellie Richard 90
Henry Hélène [Анри Элен] 55-56, 62-63
Hercen Aleksander 25
Hoffmann David 89
Hudspith Sarah 8-9
Husserl Edmund 100
- Iskander Fazil [Искандер Фазил] 43
- Jadow Vladimir [Ядов Владимир] 140
Jakobson Roman [Якобсон Роман] 128, 139
Janov Aleksandr 90
Jarskaia-Smirnova Elena [Ярская Смирнова Елена] 137
Jerofejev Viktor 24
Jerpyleva Svetlana [Ерпылева Светлана] 137-138
Jeżowa Svetlana [Ежова Светлана] 86
Jin Li 141
Jonson Lena 8-9
Jurganow Andrej [Юрганов Андрей] 86
Jurizdicki Sergej [Юризицкий Сергей] 41

- Kacva Leonid [Кацва Леонид] 86
 Kadykało Anna 86
 Kadyrov Ramzan [Кадыров Рамзан] 41
 Kajtoch Wojciech 19
 Kalinin Ilya 7-8
 Kamat-Napieracz Anna 152
 Karas Oksana [Карас Оксана] 34
 Karnat-Napieracz Anna 152, 162
 Kennedy Paul 82
 Kiklewicz Aleksander 131
 Kirby Philip 132, 135
 Kiselev Aleksej [Киселёв Алексей] 116
 Kleman Karin [Клеман Карин] 137, 140
 Klemperer Victor 129
 Klimowicz Tadeusz 17
 Kločkova Ksenia [Клочкова Ксения] 36
 Kluckhohn Clyde 13-14
 Koczorowicz Aleksandra zob. Majdzińska-Koczorowicz Aleksandra
 Kołłontaj Aleksandra [Коллонтай Александра] 112
 Kondrakiewicz Dariusz 82, 84
 Kontorovič Masza [Конторович Маша] 113
 Kopernik Mikołaj 27
 Korosov Nikolaj [Копосов Николай] 85-87, 89
 Kornat Marek 89
 Kornijenko Ała [Корниенко Алла] 129
 Korotycz Polina [Коротыч Полина] 113
 Kostyev Nikolaj 154
 Kowalienko Kira [Коваленко Кира] 34-35, 38-40, 42-47, 49-52
 Kowalska Martyna 7, 11, 76
 Koziaara Karolina 75
 Kozincev Aleksandr [Козинцев Александр] 127
 Krajewski Marek 7
 Krasnikova Anna [Красникова Анна] 131, 136
 Krasovskij Aleksej [Красовский Алексей] 36
 Krašeninnikova-Hajt Maria [Крашениникова-Хайт Мария] 113
 Kreslina Anastasia 154
 Kroeber Alfred L. 13-14
 Kuryłowicz Michał 7, 11
 Kuvajev Oleg 160
 Kuzmina Tatiana [Кузьмина Татьяна] 113
 Lacasa Pilar 141
 Laineste Liisi 143
 Lanne Jean-Claude 56
 Lapkin Vladimir 90
 Lebedeva Irina [Лебедева Ирина] 86
 Lechowska Marta 7, 11
 Leppänen Sirpa 141, 143
 Lévinas Emmanuel 108
 Lewin Kurt 153
 Lewis David G. 133
 Lichte Erika zob. Fischer-Lichte Erika
 Lindenberger Thomas [Линденбергер Томас] 35, 38, 41, 43, 48, 51
 Linton Ralph 14-15
 Lipovetsky Mark 104
 Lobanova Anastasia [Лобанова Анастасия] 100
 Loskutov Artem [Лоскутов Артем] 136-137
 Louette Jean-François 68
 Lurie Vadim [Лурье Вадим] 137
 Lustig Agnieszka zob. Malska-Lustig Agnieszka
 Lüdtke Alf [Людтке Альф] 34-35, 38-39, 41, 48, 51
 Łotman Jurij 101
 Łukanienko Sergej 26
 Macheta Lidia 7
 Magun Artemij [Магун Артемий] 137-138
 Majdzińska-Koczorowicz Aleksandra 130
 Makarewicz Andrej 154, 159
 Malska-Lustig Agnieszka 7
 Malukova Larisa [Малюкова Лариса] 45
 Marciniak Włodzimierz 83
 Markowski Michał Paweł 165
 Markus M. Lynne 141
 Marx Karl 134
 Massaka Iwona 161
 Matejczyk Ewa zob. Ziętek-Matejczyk Ewa

Indeks osobowy

- Mather Charles 139
Matlin Mihail [Матлин Михаил] 139
Matvejcev Oleg [Матвейчев Олег] 122
Melani Pascale 11
Merežinskaia Anna [Мережинская Анна] 71
Meyer Ilan H. 76
Miedwiediew Dmitrij 29
Mielczarek Michał 153
Mielichov Aleksander 26
Mihailovic Alexandar 8-9
Mihališeva Svetlana [Михалищева Светлана] 113
Mihalkov Nikita [Михалков Никита] 36
Mijas Magdalena 75
Miller Aleksej [Миллер Алексей] 89, 93
Milza Pierre 84
Minczin Aleksandr [Минчин Александр] 25
Mirasova Olga [Мирясова Ольга] 137
Morgenstern Aliszer 154
Morva Oya 141
Moskwin Andrej 98
Możejko Edward 68-69
Muhina Olga [Мухина Ольга] 112
Muravicki Jurij [Муравицкий Юрий] 117
Musaeva Malika [Мусаева Малика] 34-35, 37, 39-40, 42, 45, 47, 51-52

Napieracz Anna zob. Kamat-Napieracz Anna
Natanowicz Boris 19
Nemčenko Lilia [Немченко Лилия] 138-139
Nowak-Posadzy Krzysztof 27

Obolonskij Aleksandr [Оболонский Александр] 83
Olszański Tadeusz 87
Olszewska Julia zob. Ostanina-Olszewska Julia
Ong Walter J. 141
Oring Elliott [Оринг Элиотт] 127, 131, 133
Ostanina-Olszewska Julia 130

Paleczny Tadeusz 9
Pantin Vladimir 90

Pape Ulle 74-75
Pastuhov Vladimir [Пастухов Владимир] 71
Peszek Jan 158
Peszek Maria 158
Petruševskaia Ludmila [Петрушевская Людмила] 112
Pielewin Wiktor 26
Pietrzycka-Bohosiewicz Krystyna 168
Piotr I Romanow 28, 89, 168
Pira Erik zob. Chan-Pira Erik
Pocieczina Helena 131
Pokrowski Maks 154, 159-160
Popov Valeri 26
Posadzy Krzysztof zob. Nowak-Posadzy Krzysztof
Potapova Olga [Потапова Ольга] 113
Primig Florian 141
Pronin Sergej [Пронин Сергей] 73
Pugaczowa Ała 154
Puszkina Aleksander 25
Putin Vladimir [Путин Владимир] 8, 34, 41, 49-50, 86, 122, 126, 137

Radajew Vadim [Радаев Вадим] 71
Radcliff-Brown Alfred Reginald 16-17
Ramshorst Jared zob. Van Ramshorst Jared
Rancière Jacques 8-9
Rauniar Rupar 141
Razanceva Natalia [Рязанцева Наталия] 168
Razbežkina Marina 98, 102-103, 105
Reboul Olivier 136
Ritzer George 26
Rodnanskij Aleksandr [Роднянский Александр] 47, 49, 51
Rogožin Aleša [Рогожин Алеша] 73-74
Romahov Dima [Ромахов Дима] 157
Romanow Paweł [Романов Павел] 137
Rossman Ella [Россман Элла] 112
Rotfeld Adam Daniel 84
Rozov Nikolaj [Розов Николай] 87-91, 93-94
Ruysch Frederik 28

- Said Edward 153
 Sajfulaeva Nigina [Сайфуллаева Нигина] 34
 Sartre Jean-Paul 67-69, 71, 77
 Savenkov Roman [Савенков Роман] 159
 Schmitt Carl 133
 Scott James [Скотт Джеймс] 140
 Scott John 15
 Sencow Oleg [Сенцов Олег] 41
 Serebrennikov Kirill [Серебрянников Кирилл] 36
 Sériot Patrick 129
 Sheveleva Aleksandra 138, 141
 Shifman Limor 141
 Sidor Monika 12
 Siegień Wojciech 161
 Siemienowicz Anastasia [Семенович Анастасия] 164
 Sitkovskij Gleb [Ситковский Глеб] 115
 Skórczewski Dariusz 152-152
 Sładkevič Žanna [Сладкевич Жанна] 142
 Smirnova Elena zob. Jarskaia-Smirnova Elena
 Smolakova Diana [Смолякова Диана] 156
 Smyslov Vadim [Смыслов Вадим] 42, 117, 125, 128, 133, 140, 142
 Sokurov Aleksandr [Сокуров Александр] 34-35, 40-43, 46, 52
 Solodnikov Nikolaj 33
 Sołżenicyn Aleksander 17, 25
 Somin Anton [Сомин Антон] 138, 141
 Sorokin Vladimir 26
 Stalin Józef zob. Džugašvili Iosif
 Stepanova Maria [Степанова Мария] 55, 57-61, 63-65
 Striżak Luba [Стрижак Люба] 104
 Strugacki Boris 18, 29
 Strukov Vlad 8-9
 Strzelecki Jan 77-78
 Suchanek Lucjan 27
 Sulim Sasza 38
 Szabó Hanna Doroty 141
 Szałamow Wałam 25
 Szczegolew Aleksandr [Щеголев Александр] 21
 Szczekała Barbara 166
 Szewczuk Jurij 162
 Szkołut Tadeusz 70
 Szyłowski Oleg 23
 Šabdarova Alina [Шабдарова Алина] 117
 Šapošnikov Vladimir [Шапошников Владимир] 129
 Šavlovskij Konstantin [Шавловский Константин] 40-41
 Šenkman Ian [Шенкман Ян] 159
 Ševeleva Aleksandra [Шевелева Александра] 138, 141
 Šilaeva Olga [Шиляева Ольга] 113, 115-117
 Taki Masza zob. Wsio-Taki Masza
 Tarkowski Andrej [Тарковский Андрей] 41
 Tarnavskij Viktor 19
 Tester Keith 152
 Tiutčev Fiodor 82
 Tołstoj Lew 25
 Tretakov Sergej [Третьяков Сергей] 112
 Troicki Artem [Троицкий Артемий] 154-155, 159
 Troicki Sergej [Троицкий Сергей] 11
 Trošenkova Ekaterina [Трощенко Екатерина] 143
 Twierdowski Iwan [Твердовский Иван]
 Tynanov Jurij [Тынянов Юрий] 63, 127
 Ufland Vladimir 21
 Ugarov Mihail [Угаров Михаил] 11, 97-108, 155
 Ušakin Sergej [Ушакин Сергей] 128
 Van Ramshorst Jared 135, 142
 Varenik Jaroslav [Вареник Ярослав] 159
 Vernant Jean-Pierre 120
 Vidal-Naquet Pierre 120
 Vojnovič Vladimir [Войнович Владимир] 19
 Volček Dmitrij [Волчек Дмитрий] 163
 Wallace David Foster 165
 Wallerstein Immanuel 84

Indeks osobowy

- Weller Mihail 26
Wiggins Bradley 141
Willinger Ulrike 131
Wiszniewski Roman 90
Wojnar Marek 89
Wolting Monika 69, 77
Worożbit Natalia [Ворожбит Наталья] 108
Wsio-Taki Masza [Всё-Таки Маша] 113, 139
Wysocki Vladimir 167
- Zajcewa Daria [Зайцева Дарья] 112-113
Zajcewa Natalia [Зайцева Наталья] 42
- Zaudinowa Zarema [Заудинова Зарема] 103
Zhuravlev Vitalii 18
Ziętek-Maciejczyk Ewa 69-70
Zola Emil 69
Zołotuchin Aleksandr [Золотухин Александр] 34, 42
Zwiagincew Andriej [Звягинцев Андрея] 34, 36, 99
- Żak Elżbieta 7, 11
Żejmo Bożena 17
Żurawlew Witalii [Журавлев Виталий] 18

Monografia została obmyślona w momencie, gdy rozważania nad Rosją, jej historią, kulturą czy mentalnością nagle stały się niepopularne w polskim dyskursie naukowym, a jednocześnie pozostają niezwykle potrzebne i mają szansę odegrać ważną rolę społeczną, pomagając czytelnikom w uchwyceniu istotnych cech charakteryzujących kulturowo-społeczną i ideową przestrzeń rosyjską. [...] Tom odznacza się wielogłósowością, dyferencjacją tematyki i metodologii oraz różnym stopniem szczegółowości, a jednocześnie jest zaskakująco spójny, ponieważ wydobywa nieoczywiste aspekty systemowości i niesystemowości, które okazują się zdumiewająco sobie bliskie. W różnorodnych przykładach negacji zastanych form autorzy zbioru wykazali bowiem odniesienia do tych samych kategorii: prawdy, szczerości, autentyczności i prawa indywidualizacji przeżycia.

dr hab. Monika Sidor, prof. KUL

Tom stanowi potrzebną, bardzo wartościową publikację, radykalnie poszerzającą wiedzę o współczesnej kulturze rosyjskiej w jej pozasystemowych emanacjach, które – jak przekonują Autorzy – są istotnym głosem młodego pokolenia Rosjan niewpisujących się w oficjalną propagandowo-polityczną, agresywną narrację władz państwowych bądź świadomie sprzeciwiających się unifikującym tendencjom współczesnej kultury masowej.

dr hab. Andrzej Dudek, prof. UJ



<https://akademicka.pl>